اردو کے افسانوی ادب کے تناظر میں
شوکت صدیقی کے فکروفن کا
تنقیدی اور تحقیقی جائزہ

مقالہ برائے پی۔ایچ۔ڈی

نگران: پروفیسر ڈاکٹر محمد حنیف فوق
مقالہ نگار: مریم حسین

شعبۂ اردو جامعہ کراچی

SUMMARY

This thesis is an attempt to study from the research point of view the contributions of Shaukat Siddiqui in the perspective of fiction-writing in Urdu.

From long and short tales to modern fiction vast and precious material is available. The impetus given by Prem Chand and Sajjad Haider Yaldaram in the wake of 20th Century, continued to grow. The fiction in Urdu reveals influences of wide series of social reforms, romanticism, naturalism, realism and social realism. Between Prem Chand and Shaukat Siddiqui, fiction went through different stages of evolution. In modern fiction, Shaukat Siddiqui is quite a prominent name for his themes, ideas and craftmanship. Some of his writings have been translated into various languages of the world. In the way the novels and short stories of Shaukat Siddiqui are appreciated and translated in foreign countries, we find the research work within the country, disappointing. This urged me to undertake this work.

This article has seven chapters.

In the first chapter fiction in Urdu till the beginning of 20th century has been reviewed. The famous long and short tales along with the contributions of Fort William College are analyzed. The changes in life of sub-continent after 1857 A.D., the Aligarh movement, the tilt from conservative to modernism, the beginning of novel and short story-writing in Urdu and the influences of social reforms are discussed. The signs of social and political changes upto the beginning of 20th century and the growing influences of English and Western literature on Urdu fiction are pointed out.

In the Second Chapter the emergence of new era, the social and political events and their influences on Urdu fiction and changes in forms and themes are taken into account. The awareness created by social reforms, their effects and results are critically analyzed. The publication of Angaray and the origin and development of progressive movement is reviewed.

In the Third Chapter the personality of Shaukat Siddiqui, the particulars of his life, his social background, his ideas and thoughts are discussed and his stories, dramas and his other writings are described.

In the Fourth Chapter the study of techniques of Shaukat Siddiqui with reference to the movement of realism, his formation of characters, arrangement of settings and sequence of events and social foundation of reality are discussed. The way his ideas are interlinked with his conception of art,is reviewed.

In the Fifth Chapter the contemporaries of Shaukat Siddiqui are identified and discussed. A comparative study and survey of contemporary Urdu fiction is made. A study of writings of Shaukat Siddiqui and his contemporaries prominent in fiction-writing is undertaken to point out the similarities and dissimilarities in respect of the formation of plots, events, characters and descriptions.

In the Sixth Chapter the special elements of the writings of Shaukat Siddiqui are analyzed. The art of Shaukat Siddiqui is examined to evaluate his contributions.

In the Seventh Chapter the tradition of realism in Urdu fiction-writing and its future potentials are surveyed. The new tendencies in story and novel writing are analyzed.

فہرست مضامین

بسم اللہ الرحمٰن الرحیم

ابتدائیہ

اس مقالے کا موضوع اردو کے افسانوی ادب کے تناظر میں شوکت صدیقی کے فکر و فن کا تنقیدی اور تحقیقی جائزہ ہے۔
اردو کے افسانوی ادب میں داستانوں سے لے کر جدید افسانوی ادب تک بیش بہا تخلیقات کا ایک وقیع سرمایہ موجود ہے۔
بیسویں صدی کے آغاز میں پریم چند اور سجاد حیدر یلدرم نے اردو کے افسانوی ادب کو جو تحرک بخشا تھا اس میں وقت کے ساتھ ساتھ برابر اضافہ ہوتا گیا۔ اردو افسانے نے اسالیب اظہار اور تنوع فکر کے اعتبار سے بہت سی منزلیں طے کی ہیں، ہم جب اردو کے افسانوی ادب کا جائزہ لیتے ہیں تو اصلاح پسندی، رومانیت، واقعہ نگاری، حقیقت نگاری اور سماجی حقیقت نگاری کا ایک وسیع سلسلہ نظر آتا ہے۔
پریم چند سے لے کر شوکت صدیقی تک افسانوی ادب ارتقا کے مختلف مراحل سے گزرا ہے۔ جدید افسانوی ادب میں فکر و فن کے حوالے سے شوکت صدیقی کا نام خاصا اہم ہے۔ دنیا کی متعدد زبانوں میں ان کی تخلیقات کے ترجمے بھی ہوئے ہیں اور کئی جامعات میں ان کے فکر و فن پر کچھ نہ کچھ تحقیقی کام بھی ہوا ہے۔ ان کے ناول 'خدا کی بستی' کا ترجمہ بیرونی ممالک کی تقریباً چھبیس زبانوں میں ہوا ہے، ان کے متعدد افسانوں کے ترجمے بھی انگریزی اور دیگر بیرونی ممالک کی زبانوں میں ہوئے ہیں۔ یہاں اس کی کچھ تفصیل پیش کی جاتی ہے۔
انگریزی میں ڈیوڈ میتھوز نے 'خدا کی بستی' کا ترجمہ **God's Own Land** کے عنوان سے کیا۔ یہ ترجمہ یونیسکو کے زیر اہتمام شائع ہوا۔ یوکرینی زبان اور سویٹ یونین کی گیارہ زبانوں میں 'خدا کی بستی' کا ترجمہ ہوا۔ سلواک زبان میں نصیر الدین زبیری نے 'خدا کی بستی' کا ترجمہ کیا جو پراگ سے شائع ہوا، چینی زبان میں شان یون نے اور بنگالی میں قاضی معصوم علی نے 'خدا کی بستی' کا ترجمہ کیا۔ ہندی اور گجراتی زبان میں بھی 'خدا کی بستی' کا ترجمہ ہوا، چیکوسلواکیہ اور مالدیپ کی قومی زبانوں میں 'خدا کی بستی' کا ترجمہ ہو چکا ہے۔ چینی ترکستان کے علاقے سنکیانگ میں رائج ترکی زبان میں 'خدا کی بستی' کا ترجمہ ہوا۔
اس طرح بیرونی ملکوں میں شوکت صدیقی کے افسانوی ادب کے جو ترجمے ہوئے اور جو پذیرائی ہوئی اس کے پس منظر میں جب ہم اپنے ملک میں ہونے والے تنقیدی اور تحقیقی کاموں پر نظر ڈالتے ہیں تو ایک گونہ مایوسی ہوتی ہے۔ پاکستان کے کئی جامعات میں شوکت صدیقی کی شخصیت اور فکر و فن کے حوالے سے کئی مقالے ضرور لکھے گئے ہیں لیکن یہ تنقیدی اور تحقیقی کام ان کی مجموعی تخلیقات کے تجزیے اور قدر و قیمت کے تعین سے متعلق نہیں بلکہ ان میں ان کے فن کے کسی ایک پہلو پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ اردو کے افسانوی ادب کے تناظر میں ان کا جائزہ نہیں لیا گیا ہے، نہ ہی اس کی کوشش کی گئی ہے کہ ان کے فن کو معاشرتی زندگی سے مربوط کر کے دیکھا جائے اور اس کی عصری جہتیں تلاش کی جائیں۔ شوکت صدیقی کے فن کا تقابلی مطالعہ بھی نہیں کیا گیا ہے، شوکت صدیقی نے اپنے دور کے لکھنے والوں کو جس طرح متاثر کیا ہے اس کے تجزیے کی بھی ضرورت تھی۔ دراصل شوکت صدیقی کے افسانوی ادب کا تجزیہ ان کے دور کی تاریخ و معاشرت کا مطالعہ ہے لیکن اب تک شوکت صدیقی کے فن پر کوئی سیر حاصل کام نہیں ہوا ہے۔

یہی صورت حال اس مقالے کی محرک ہے۔ اس صورت حال نے میرے دل میں یہ خواہش پیدا کی کہ اردو کے افسانوی ادب کے تناظر میں شوکت صدیقی کے فکر وفن کے تنقیدی اور تحقیقی جائزے کو اپنے مقالے کا موضوع بناؤں۔ یہ مقالہ سات ابواب میں تقسیم کیا گیا ہے۔

پہلے باب میں 'اردو کے افسانوی ادب کا جائزہ بیسویں صدی کے آغاز تک' لیا گیا ہے۔ اسی باب میں اردو فکشن کی اصطلاح سے بحث کی گئی ہے اس کے علاوہ قدیم دور کے مذہبی رسائل اور دینی تصانیف کا جن سے بعد میں داستانوں کے لئے راہ ہموار ہوئی ذکر کیا گیا ہے۔ ہمارے افسانوی ادب میں داستانوں کی روایت کی جو اہمیت ہے اسے زیر بحث لایا گیا ہے۔ طلسم ہوش ربا، داستان امیر حمزہ اور بوستان خیال جیسی قدیم داستانوں میں قصہ گوئی کی جو روایت ملتی ہے اور انشاء اللہ خان انشاء کی طبع زاد رانی کیتکی اور کنور اودے بھان کی کہانی میں جو سادگی اور مقامی رنگ ہے اس پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ فورٹ ولیم کالج کے آغاز اور اغراض ومقاصد سے بحث کرتے ہوئے اس کالج کے زیر اہتمام لکھی جانے والی میر امن کی مشہور داستان باغ و بہار کا جائزہ لیا گیا ہے۔ رجب علی بیگ سرور کی مشہور داستان 'فسانہ عجائب' کی خصوصیات بھی زیر بحث آئی ہیں۔ ۱۸۵۷ء کے بعد برصغیر کی زندگی میں جو تبدیلیاں واقع ہوئیں ان کا ذکر کرتے ہوئے سرسید کی علی گڑھ تحریک اور قدامت سے جدت کی جانب میلان اور اردو میں ناول نگاری کے آغاز کو پیش کیا گیا ہے۔ اوّلیں دور کے ناول نگاروں کا اجمالی جائزہ بھی اس باب میں موجود ہے۔ ناول نگاری کے ساتھ اردو میں افسانہ نگاری کا آغاز بھی ہوا۔ پریم چند کے اوّلیں ناول اور افسانے اس باب میں زیر بحث آئے ہیں۔

بیسویں صدی میں قدم رکھتے ہی اردو کے افسانوی ادب کو اصلاحی تحریکوں نے جس طرح متاثر کیا اس کا بھی جائزہ لیا گیا ہے۔ بیسویں صدی کے آغاز تک کے اس جائزے میں سیاسی وسماجی تبدیلی کے نقوش بھی پیش کئے گئے ہیں اور انگریزی کے بڑھتے ہوئے اثرات کی نشاندہی کی گئی ہے۔

دوسرے باب میں 'جدید دور کا آغاز افسانوی ادب کے نئے رجحانات' اردو کے افسانوی ادب کا سماجی وسیاسی تناظر، اصلاح پسندی، رومانیت، واقعیت نگاری، حقیقت نگاری، ترقی پسند تحریک اور سماجی حقیقت پسندی موضوع بیان ہیں۔ اردو کے افسانوی ادب میں رجحانات کے اعتبار سے جدید دور کے آغاز کے ساتھ ہی جو تبدیلیاں آئیں اس باب میں ان کا جائزہ لیا گیا ہے۔

پریم چند اور سجاد حیدر یلدرم نے حقیقت نگاری اور رومانیت کے دو متوازی رجحانات کی داغ بیل ڈالی۔ ان رجحانات کے اثرات کا ذکر بھی اس باب میں شامل ہے۔

اردو کے افسانوی ادب کے سماجی اور سیاسی تناظر کو بیان کرتے ہوئے برصغیر کی اصلاحی تحریکوں کا ذکر بھی ہوا ہے۔ اس دور میں جو تعلیمی ادارے قائم ہوئے اور انگریزی تعلیم کے اثر سے بنگالی ادیبوں نے معاشرتی زندگی کو موضوع بناتے ہوئے فرسودہ عقائد اور سماجی پسماندگی کے خلاف جو رویہ اختیار کیا اس پر روشنی ڈالی گئی ہے۔

علی گڑھ تحریک کے اغراض ومقاصد، علی گڑھ کالج کا قیام اور سرسید اور ان کے رفقاء کی خدمات پر اس باب میں روشنی ڈالی گئی ہے۔ اصلاحی تحریکوں نے جو بیداری پیدا کی تھی اس کے نتیجے میں سیاسی تحریکوں کا آغاز ہوا۔ کانگریس پارٹی کا قیام، تقسیم بنگال، مسلم لیگ کا قیام اور اس کے اثرات ونتائج سے اس باب میں بحث کی گئی ہے۔

رجحانات کے اعتبار سے اردو کے افسانوی ادب میں اصلاح پسندی کے بعد جو تغیرات رونما ہوئے ان کا جائزہ لیا گیا ہے۔

انگارے کی اشاعت اور ترقی پسند تحریک کے آغاز سے اردو کے افسانوی ادب میں انقلابی موڑ آیا اور رجحانات کا دائرہ وسیع ہوا۔ اس باب میں ان تبدیلیوں کا جائزہ بھی لیا گیا ہے۔

تیسرے باب کا موضوع 'شوکت صدیقی کی شخصیت، ان کی فکر کا سماجی پس منظر' سوانحی کوائف، شوکت صدیقی کے افسانے، ناول نگاری اور دیگر تحریریں ہیں۔ اس باب میں شوکت صدیقی کی شخصیت اور ان کی فکر کی تشکیل میں برصغیر کے سماجی و سیاسی ماحول اور لکھنؤ کی علمی اور ادبی فضا نے جو کردار ادا کیا ہے اس کا جائزہ بھی لیا گیا ہے۔

شوکت صدیقی کے افسانوں کا جائزہ لیتے ہوئے ان افسانوں اور ڈراموں کو بھی پیش نظر رکھا گیا ہے جو بڑی تلاش سے حاصل ہوئے ہیں اور ان کے کسی مجموعے میں شامل نہیں ہیں۔ اوّلیں دور کے یہ افسانے اور ڈرامے اس ذہنی اور فکری تبدیلی کو سمجھنے میں معاون ثابت ہوتے ہیں جو ترقی پسند تحریک میں شمولیت کے بعد ان میں رونما ہوئی۔ شوکت صدیقی کی دیگر تحریروں کے جائزے میں ان کی کالم نگاری اور دیباچہ نگاری بھی شامل ہے۔

چوتھے باب میں 'شوکت صدیقی کے فن کا حقیقت نگاری کے اعتبار سے مطالعہ' شوکت صدیقی کے افسانوی ادب میں واقعات کا دروبست، کرداروں کی تشکیل اور حقائق کی سماجی بنیادیں موضوع بیان ہے۔

اردو کے افسانوی ادب میں پریم چند سے لے کر شوکت صدیقی تک حقیقت نگاری کا ایک روشن سلسلہ ملتا ہے۔ زمانے اور خیالات کی تبدیلی سے حقیقت کی صورتیں بدلتی رہی ہیں۔ شوکت صدیقی نے حقیقت نگاری کا جو معیار اپنے افسانوی ادب میں پیش کیا ہے وہ دوسروں سے کس حد تک مختلف ہے یہاں اس پر روشنی ڈالی گئی ہے۔

'خدا کی بستی' سے لے کر 'جانگلوس'، 'چار دیواری'، 'کمین گاہ' اور شوکت صدیقی کے افسانوں تک واقعات کے دروبست، کرداروں کی تشکیل اور حقائق کی سماجی بنیادوں میں جس طرح ان کا تصورِ فن اور تصورِ زندگی نمایاں ہوتا ہے اس کا جائزہ لیا گیا ہے۔ ان کے افسانوی ادب میں سماجی بنیادوں کی تبدیلی کا جو واضح اشارہ ملتا ہے اسے بھی موضوع بنایا گیا ہے۔

پانچویں باب میں 'شوکت صدیقی کے معاصرین' معاصر زندگی کے مسائل و رجحانات، معاصر افسانوی ادب کا تقابلی مطالعہ اور تقابلی جائزہ موضوع نظر ہے۔

شوکت صدیقی نے جس دور میں افسانہ نگاری کا آغاز کیا وہ دوسری جنگ عظیم کا پُر آشوب زمانہ تھا۔ جنگ کے اثرات نے برصغیر میں معاشی اور اقتصادی بحران پیدا کر دیا تھا۔ بے روزگاری، مہنگائی اور دوسرے سماجی مسائل اردو کے افسانوی ادب میں جگہ پا رہے تھے۔ اس باب میں جنگ عظیم کے بعد کے سیاسی اور سماجی مسائل نے شوکت صدیقی اور ان کے معاصرین کو جس طرح متاثر کیا اس پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ قیام پاکستان اور آزادی کے حصول کے بعد مسائل کی نوعیت بدل گئی۔ سیاسی اور اقتصادی مسائل کے ساتھ ساتھ ہجرت، فسادات اور اغوا جیسے مسائل کی جانب افسانہ نگاروں کی توجہ مبذول ہوئی۔ حالات کی تبدیلی نے جو نئے مسائل پیدا کئے نیز شوکت صدیقی اور ان کے معاصرین کے یہاں اس کے جو اثرات ملتے ہیں اس کا جائزہ لیا گیا ہے۔ شوکت صدیقی اور ان کے معاصرین کے تقابلی جائزے میں شوکت صدیقی اور کرشن چندر کے فن کا تقابلی جائزہ شوکت صدیقی اور سعادت حسن منٹو کا تقابلی جائزہ، شوکت صدیقی اور راجندر سنگھ بیدی کا تقابلی جائزہ، شوکت صدیقی اور احمد ندیم قاسمی کا تقابلی جائزہ پیش نظر رہا ہے کہ یہ اس دور کے اہم افسانہ نگار ہیں۔ اس تقابلی جائزے میں

بیان، واقعات کے دروبست اور کردار نگاری کے کچھ مشترک اور بعض اختلافی گوشوں کو نمایاں کرنے کی سعی کی گئی ہے۔

چھٹا باب 'شوکت صدیقی کی تخلیقات کے تجزیے اور ان کی تحریروں کی خصوصیات' پر مشتمل ہے۔ اس میں شوکت صدیقی کے افسانوں کا تجزیہ، ان کے فن کی منفرد جہات اور ان کی تخلیقات کی مجموعی قدر و قیمت کے تعین کی کوشش کی گئی ہے۔ اس باب میں شوکت صدیقی کے چار ناولوں اور ان کے مجموعوں میں شامل افسانوں کے ساتھ ان افسانوں کا تجزیہ بھی پیش کیا گیا ہے جو ان کے کسی مجموعے میں شامل نہیں۔ شوکت صدیقی کی تحریروں کی خصوصیات کا جائزہ لیتے ہوئے ان لسانی تجربات پر بھی روشنی ڈالی گئی ہے جو مکالموں کے ذریعے پیش کئے گئے ہیں۔

اس باب میں شوکت صدیقی کے فن کی منفرد جہات سے بحث کی گئی ہے۔ سماجی تبدیلی کی خواہش جو شوکت صدیقی کے فن کی اہم جہت ہے اسے نمایاں کیا گیا ہے۔ شوکت صدیقی کی تخلیقات کی مجموعی قدر و قیمت کو اجاگر کرنے کے لئے پریم چند سے لے کر شوکت صدیقی تک حقیقت نگاری کی روایت سے بحث کی گئی ہے۔ پھر ان کے معاصرین کے یہاں حقیقت نگاری کی جو بدلتی ہوئی صورتیں ملتی ہیں ان کا بیان کرتے ہوئے شوکت صدیقی کے فن کا جائزہ لیا گیا ہے اور مجموعی قدر و قیمت کے تعین کی کوشش کی گئی ہے۔

ساتویں باب میں 'اردو کے افسانوی ادب میں حقیقت نگاری کی روایت کا فروغ اور مستقبل کے امکانات' کا جائزہ لیا گیا ہے۔ حقیقت نگاری کی روایت شوکت صدیقی تک بدلتی رہی ہے اور افسانہ اور ناول نگاری کے نئے رجحانات بھی سامنے آئے ہیں۔ افسانے اور ناول میں علامت نگاری، تجریدیت، اظہاریت، ماورائے حقیقت اور وجودیت کے رنگ شامل ہوئے ہیں۔ حقیقت نگاری کی روایت پھر بھی قائم رہی ہے۔ حقیقت نگاری کے نئے پیرایوں کو مدنظر رکھتے ہوئے جدید ناول اور افسانے پر شوکت صدیقی کے اثرات کا جائزہ لیا گیا ہے۔

شوکت صدیقی کی شخصیت اور ان کے فکر و فن کے حوالے سے یہ مقالہ میرے لئے ایک بڑا چیلنج تھا۔ شوکت صدیقی نے اردو کے افسانوی ادب کی سرحدوں کو بے حد وسعت دی اور اپنے تصورِ فن اور تصورِ زندگی کے حوالے سے افسانوی ادب کو معاشرتی زندگی سے مربوط کر کے دیکھا ہے لیکن ہمارے اکثر ناقدین نے شوکت صدیقی کے فن کی قدر و قیمت کے تعین میں بڑے تساہل سے کام لیا۔ یہاں تک کے افسانوی ادب پر جو تحقیقی مقالے لکھے گئے ان میں سے بیشتر میں شوکت صدیقی کی تخلیقات کو نظر انداز کیا گیا ہے۔ میری ناچیز کوشش یہ رہی ہے کہ شوکت صدیقی کے فن کو ان کے تصورِ فن اور معاصر زندگی کے حوالے سے دیکھا جائے اور اردو کے افسانوی ادب کا تناظر بھی پیش نظر رہے۔

یہاں یہ اعتراف بھی ضروری ہے کہ اس مقالے کے نگراں اور میرے مشفق و محترم استاد جناب ڈاکٹر حنیف فوق نے ہر قدم پر میری رہنمائی کی، مجھے مفید مشوروں سے نوازا، میری ہمت افزائی اور اصلاح کی، میرے پاس الفاظ نہیں جنہیں میں بطورِ اظہارِ تشکر ان کی خدمت میں پیش کرسکوں۔

میں تہہ دل سے اپنے شریک حیات جناب مظفر حسین صاحب کی شکر گزار ہوں جن کی ہر ممکن اعانت اس مقالے کی تیاری کے سلسلے میں مجھے حاصل رہی۔ میں مصباح العثمان صاحب، محمود واجد صاحب، جاوید اقبال صاحب استاد شعبہ اردو جامعہ سندھ کے علاوہ رفیق نقش صاحب، علی حیدر ملک صاحب، اے خیام صاحب، نورالھدیٰ سید صاحب، شمشاد احمد صاحب، ڈاکٹر مشرف احمد صاحب اور

احمد زین الدین صاحب کی شکر گزار ہوں جنھوں نے کتابوں کی فراہمی میں میری مدد کی۔ خاص طور سے میں تاج بلوچ صاحب اور منشا یاد صاحب کی ممنون ہوں جنھوں نے سندھی اور پنجابی ادبیات کے حوالے سے معلومات فراہم کرنے میں اپنا قیمتی وقت صرف کیا اور اپنی گراں قیمت رایوں سے نوازا۔

میں جناب ضیاء اللہ کھوکھر، منتظم عبدالمجید کھوکھر لائبریری گوجرانوالہ کا بھی تہہ دل سے شکریہ ادا کرتی ہوں، انھوں نے شوکت صدیقی کے اوّلیں دور کے وہ افسانے اور ڈرامے جو ۱۹۴۰ء سے ۱۹۴۵ء کے دوران ہفت روزہ 'خیام' لاہور، ماہنامہ 'عالمگیر' لاہور اور شاعر آگرہ میں شائع ہوئے تھے ان کے فوٹو اسٹیٹ کمال مہربانی سے مجھے عنایت کیے۔ اس طرح شوکت صدیقی کے اوّلیں دور کے افسانوں اور ڈراموں کو گوشہ گمنامی سے نکال کر منظر عام پر لانا میرے لئے ممکن ہوسکا۔ ان افسانوں کی اہمیت اپنی جگہ مسلم ہے، ان کے بغیر شوکت صدیقی کے فکر و فن کا جائزہ مکمل نہ ہوتا۔

شوکت صدیقی نے اردو کے افسانوی ادب کو سماجی حقیقت نگاری کی جن روایات سے آشنا کیا وہ اہم معیار کی حیثیت رکھتی ہیں۔ آج اردو افسانہ جن رجحانات سے گذر رہا ہے ان کا تجزیہ بھی ضروری تھا۔

امید ہے کہ یہ مقالہ نہ صرف شوکت صدیقی کے فکر و فن کو سمجھنے میں معاون ثابت ہوگا بلکہ اردو کے افسانوی ادب کے تناظر پر کام کرنے والوں کے لئے بھی کارآمد ہوگا۔

مریم حسین

بسم اللہ الرحمن الرحیم

پہلا باب

اردو کے افسانوی ادب کا جائزہ بیسویں صدی تک

انگریزی میں فکشن ایسی اصطلاح ہے جس کا اطلاق پورے افسانوی ادب پر ہوتا ہے۔اگر چہ فکشن کا اصطلاحی مفہوم وسیع ہے۔لیکن عموماً اسے افسانے اور ناول کے لئے اختیار کیا گیا ہے۔

نثری داستانوں،قصوں اور حکایتوں کو بھی اس میں شامل کیا جاسکتا ہے۔لیکن یہ اصناف نثر ہمارے دائرہ کار میں شامل نہیں اس لئے فکشن سے یہاں ہماری مراد صرف ناول اور افسانہ ہیں۔دی کون سائیز آکسفورڈ ڈکشنری آف لٹریری ٹرمس (The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms) میں فکشن کی یہ تعریف ملتی ہے۔

(۱)''اختراعی کہانیوں کے لئے فکشن کی عمومی اصطلاح کا اطلاق آج کل عام طور پر مختصر افسانوں، ناولوں، اخلاقی کہانیوں ،جانوروں کے حکایتوں اور بیانیہ نثر کی اکثر اقسام پر ہوتا ہے اگر چہ اکثر ڈرامے اور بیانیہ نظمیں بھی فکشن کا حصہ ہیں۔''

دی انسائیکلو پیڈیا امریکانا(The Encyclopedia Americana) میں فکشن کی تعریف اس طرح ملتی ہے۔

(۲)''فکشن بیانیہ ادب ہے جس کی تخلیق کا تعلق واقعات اور مصنف کے تخیل سے ہوتا ہے، ناول اور افسانہ وہ ادبی صورتیں ہیں جنہیں عام طور پر فکشن کہا جاتا ہے لیکن بیانیہ شاعری اور ڈرامے بشمول غنائی اوپیرا بھی اس کا حصہ ہیں،لیکن اس کے علاوہ ادب کی دوسری اقسام مثلاً رزمیہ نظموں،اخلاقی حکایتوں اور دیو مالائی کہانیوں کی اساس بھی افسانوی ہے۔افسانوی عناصر کو ان اصناف تحریر میں بھی داخل کیا جاسکتا ہے جن کی درجہ بندی عام طور پر اطلاعی یا خبریہ کی حیثیت سے کی جاتی ہے۔جیسے سوانح،افسانوی سوانح،تاریخ،افسانوی تاریخ۔''

کولیئرس انسائیکلو پیڈیا(Collier`s Encyclopedia) میں فکشن کو اس طرح متعارف کروایا گیا ہے،

(۳)''فکشن وہ اصطلاح ہے جس کا اطلاق ہر اس نثری کہانی پر ہوتا ہے جس کا تعلق خیال کردہ اشخاص یا واقعات سے ہو،نثری کہانیوں تک اس کی حد بندی سہولت کے لئے ہے لیکن یہ بالکل من مانی ہے اس لئے کہ کہانی کی ظاہری صورت اس کے مواد پر اثر انداز نہیں ہوتی دنیا کی نہایت ابتدائی تہذیبوں میں بھی قصہ گو ہوتے تھے اور لاتعداد زبانی پھیلائی ہوئیں لوک کہانیاں دنیا کے گوشے گوشے میں پائی جاتی ہیں،ان دو واقعات سے یہ بات ثابت ہوتی ہے کہ یہ مفروضہ درست ہے کہ انسانی تاریخ کے ابتدائی دور ہی سے نثری فکشن کا آغاز ہو چکا تھا۔''

مندرجہ بالا اقتباسات کی روشنی میں جب ہم اپنے افسانوی ادب کا جائزہ لیتے ہیں تو یہ انکشاف ہوتا ہے کہ ہمارے یہاں اردو میں افسانوی ادب کی تاریخ بہت پرانی ہے۔اردو نثر کے ابتدائی دور میں ہی افسانوی ادب کے مدھم نقوش ہمیں پہلے دکن اور اس کے بعد شمالی

ہند کے نثر پاروں میں ملتے ہیں۔

(۴) ''اردو کے پہلے ادیب اگرانہیں ادیب کہا جاسکتا ہے تو مسلمان صوفیاء اور درویش تھے۔'' اس بیان سے اس کا احساس ہوتا ہے کہ مسلمان صوفیاء کی مذہبی تحریریں بھی ادبیت سے خالی نہیں تھیں بظاہر تو ان مذہبی تصنیفات کا ادب سے تعلق نہیں لیکن یہی وہ بنیادیں تھیں جن پر آگے چل کر داستانوں کے لئے فضا تعمیر ہوئی۔ پھر داستانوں کے ذریعے افسانوی ادب کے لئے راستہ ہموار ہوا۔

آٹھویں صدی سے تقریباً گیارہویں صدی تک جنوبی ہند میں بہت سے مذہبی رسائل اور مذہبی تصنیفات کا سلسلہ ملتا ہے۔ ان میں شیخ معین الدین گنج العلم، شاہ برہان الدین جانم، شاہ امین الدین اعلیٰ خاص اہمیت رکھتے ہیں۔

یہ بزرگانِ دین شعوری طور پر ادبی تخلیق کی بنیاد نہیں رکھ رہے تھے لیکن چونکہ ان کا پیغام عوام کے ہر طبقے کے لئے تھا۔ اس لئے ان کے یہاں پیرایہ بیان میں دلچسپی کا عنصر، تشبیہات واستعارات کا استعمال ملتا ہے اور اکثر تمثیلی اندازِ بیان بھی اختیار کیا گیا ہے۔

(۵) ''رسالہ شاہ قلندر اپنے دلکش طرز بیان کی وجہ سے نثری ادب کی وہ بنیاد ہے جس پر آگے چل کر ملا وجہی نے سب رس کے اسلوب بیان کی عمارت کھڑی کی ہے۔''

سب رس اردو نثر میں اپنی ادبی اہمیت کی بناء پر سنگ میل کا درجہ رکھتی ہے۔ اس لئے کہ اب اردو نثر مذہبی تصنیفات سے قدم آگے بڑھا کر قصہ نگاری کی سرحدوں میں داخل ہوئی۔ دکن میں ادبی نثر کی ابتدا سب رس سے ہوئی۔

(۶) ''سب رس اردو نثر کی پہلی کتاب ہے جو ادبی اعتبار سے بڑا درجہ رکھتی ہے اور اس کی فضیلت اور تقدم کو ماننا پڑتا ہے۔''

سب رس ایک تمثیلی قصہ ہے اور سب رس کی اہمیت قصے سے زیادہ اسلوب بیان کی وجہ سے ہے اس میں تصوف کے بنیادی تصورات کو رومانی داستان کے انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ سب رس کا قصہ اس لحاظ سے بھی اہمیت رکھتا ہے کہ یہاں حسن وعشق کی کشمکش اور معرکہ آرائی میں دلچسپی کے عناصر وافر تعداد میں موجود ہیں۔ سب رس کو تصوف کے نظریات کا ادبی اظہار کہا جاسکتا ہے۔ اگر چہ یہ بالکل ابتدائی دور کی کوشش ہے لیکن اس کی ادبی اہمیت اپنی جگہ مسلّم ہے۔

سب رس کے بعد دکن میں کسی قابل ذکر داستان یا قصہ کا پتہ نہیں چلتا کچھ حکایات کے مجموعے اور داستانیں ملتی ہیں جو اندازِ بیان کی وجہ سے تو اہمیت نہیں رکھتیں لیکن نثر کے ارتقا کے مطالعہ کے لئے ضرور کار آمد ہیں مثلاً داستان امیر حمزہ کا دکنی ترجمہ، طوطی نامہ کا ترجمہ، قصہ بندگان عالی، دکنی انوار سہیلی۔ یہ تمام ترجمے دکنی اور اردو کی آمیزش اور ملاپ کا پتہ دیتے ہیں، اردو کے افسانوی ادب کے ارتقا میں بھی ان کا کچھ نہ کچھ حصہ ضرور ہے۔ دکنی اردو کا قدیم نام بھی ہے۔

اگر چہ اردو نثر کے ارتقا کے جائزے کا تعلق ہمارے موضوع سے نہیں لیکن چونکہ اردو نثر کے ارتقا کا تعلق اردو کے افسانوی ادب سے گہرا ہے اس لئے اس کے سرسری جائزے کے بغیر بات نامکمل رہے گی۔ شمالی ہند میں اردو نثر کا ارتقا دکن سے بہت بعد میں ہوا۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ مغلوں کی سرکاری زبان فارسی تھی سرکار دربار اور اس کے باہر بھی فارسی کا دور دورہ تھا۔ فارسی اس دور کی مقبول زبان تھی۔ شمالی ہند میں اردو اپنی ابتدا کے بعد بھی ادبی نثر کا درجہ بہت عرصے تک حاصل نہ کرسکی۔

(۷) ''فضل علی فضلی محمد شاہی عہد میں تھا۔ اس نے یہ کتاب ۱۷۳۱ء/۱۱۴۵ھ میں لکھی اور شمالی ہندوستان میں نثر کی جو کتاب سب سے پہلے ہماری توجہ کا مرکز بنی وہ دہ مجلس یا کربل کتھا ہے یہ فارسی روضۃ الشہداء کا ترجمہ ہے۔''

اس کتاب کی حیثیت بھی مذہبی ہے روضۃ الشہداء فارسی میں تھی اس زمانے کی کم پڑھی لکھی خواتین کے اجر و ثواب کے لئے اس کا پڑھنا ممکن نہیں تھا۔ اس کے اردو ترجمے نے خواتین کی یہ مشکل آسان کردی لیکن اس کے بعد بھی برسوں اردو کے مقابلے میں فارسی کا بول بالا رہا۔ لیکن وقت کے بدلتے ہوئے دھارے نے اردو کے ترقی کی رفتار تیز کردی مغلیہ عہد میں اردو زبان آگے بڑھی۔

(۸) ''تاریخ کے اس موڑ پر جب کہ مغلیہ حکومت مغل تہذیب اور ان کی شاعری پر شام کا دھندلکا چھار ہا تھا تو ایسے میں اردو نثر کا وہ ہیولا جو برسوں سے تاریخ کے اوراق پر کلبلا رہا تھا اس نے آنکھیں کھول دیں''۔

شمالی ہند میں سب سے اہم نثری تصنیف نوطرز مرصع ہے یوں تو اٹھارہویں صدی میں بہت سی داستانیں لکھی گئیں۔ لیکن اردو نثر کی تاریخ میں نوطرز مرصع ادبی اہمیت رکھتی ہے نوطرز مرصع کا اردو ترجمہ میر محمد عطا حسین خان تحسین نے کیا تھا اور یہی میر امن کی مشہور و معرف داستان باغ و بہار کا ماخذ بھی ہے۔

(۹) ''یہ اعتراف کر لینا چاہیئے کہ اس وقت شمالی ہند کی اردو نثر میں کوئی ادبی تصنیف نہیں تھی نوطرز مرصع اپنے طرز کی پہلی کوشش ہے۔'' نوطرز مرصع جس زمانے میں تالیف ہوئی شمالی ہند میں فارسی کی مقبولیت کا زمانہ تھا، اردو نثر پر توجہ نہیں دی گئی تھی لیکن اردو کے افسانوی ادب کے ارتقاء میں نوطرز مرصع کی اہمیت یوں بنتی ہے کہ یہ پہلی داستان ہے جو اپنے عہد کی زندگی کو اپنے اندر سمیٹے ہوئے ہے۔ لسانی اعتبار سے بھی اس کی اپنی قدر و قیمت ہے۔ نوطرز مرصع نے اردو داستانوں کی روایت کو آگے بڑھانے میں نمایاں کردار ادا کیا ہے۔

اردو میں فورٹ ولیم کالج سے قبل بھی بہت سے داستانیں ملتی ہیں مثلاً مہر چند کھتری کی نو آئین ہندی عرف قصہ ملک محمد و گیتی افروز ہے۔ اس کے علاوہ اور بھی چند اہم داستانیں ملتی ہیں، ان میں عجائب القصص، قصہ مہر افروز و دلبر بھی خاص اہمیت رکھتی ہیں۔ اگر دیکھا جائے تو شمالی ہند میں اردو کی داستانیں اردو کے افسانوی ادب کے ارتقا کے سلسلے میں نہایت اہم ہیں اگر چہ اس وقت تک اردو نثر پختگی کے درجے تک نہیں پہنچی تھی اور شاعری کے مقابلے میں نثری سرمایہ بھی کم تھا لیکن بعد کے زمانے میں فورٹ ولیم کالج کے زیر اثر داستان کی صنف نے جو ترقی کی، سلاست اور سادگی کا جو معیار قائم کیا، پھر وہ داستانیں جو ان کے بعد لکھی گئیں، ان پر اس کے گہرے اثرات مرتب ہوئے۔ فورٹ ولیم کالج کی داستانوں کے جائزے سے پہلے ہمیں یہ دیکھنا ضروری ہے کہ داستان کیا ہے؟ اور ہمارے افسانوی ادب کی تاریخ میں داستانوں کی کیا اہمیت ہے اور ان خیالی داستانوں نے کس طرح افسانوں کی حقیقی دنیا سے رشتہ جوڑنے کے لئے زمین ہموار کی۔

(۱۰) ''داستان کیا ہے، گویا ایک کشادہ سبز پوش وادی ہے جس میں جا بجا خوشنما پھول فطرت نے لگا دیئے ہیں جو ہمیں دعوت نظارہ دیتے ہیں۔'' داستانوں میں دلچسپی کا عنصر اس کی بڑی خصوصیت ہے۔ زندگی کی یکسانیت اور پریشانیوں سے گھبرا کر انسانوں نے ہمیشہ قصے کہانیوں میں ذہنی سکون تلاش کیا ہے۔ اس لئے داستانوں کو خواب کی دنیا بھی کہا گیا ہے۔ اس میں حقیقت کی جگہ تخیل کی کارفرمائی ملتی ہے۔ داستانوں میں بہت کچھ ہوتا ہے مافوق الفطرت عناصر کی بہتات، حسن و عشق کے معاملات، رزم اور بزم کی محفلیں، تخیل کی اڑان ہمیں ایسی دنیا میں لے جاتی ہے جہاں زندگی کی تلخیوں سے کچھ دیر کے لئے آدمی کا پیچھا چھوٹ جاتا ہے۔ داستانوں کی دنیا کی ہر بات انوکھی ہوتی ہے۔ یہ ہمیں حیرت و استعجاب سے ہم کنار کرتی ہے۔

داستان کہانی کہنے کا فن ہے، جس طرح شاعروں کے ذریعے شاعری سے محظوظ ہوتے ہیں اسی طرح داستان گویوں نے داستان گوئی کے فن کو عروج تک پہنچایا، تمام اسلامی ممالک، عرب اور ایران میں داستان گوئی کی تاریخ بہت قدیم ہے۔ قہوہ خانوں اور بازاروں

میں داستان گویوں کی محفلیں منعقد ہوتی تھیں اور لوگ ذوق وشوق اور محویت کے ساتھ کہانی سنا کرتے تھے۔داستان گوئی ہر ایک کے بس کی بات نہیں تھی، برصغیر میں اس فن نے بادشاہوں اور نوابوں کی سرپرستی میں بڑی ترقی کی لکھنؤ میں ہر دولت مند آدمی کے یہاں داستان گو کا ملازم ہونا اس کے امارت کی علامت سمجھی جاتی تھی۔لکھنؤ اور دہلی کے درباروں میں بھی داستان گو اپنے فن کا مظاہرہ کرتے تھے۔

(۱۱)''میر باقر علی داستان گو کا نام داستان گوئی کی تاریخ کا ایک بڑا نام ہے۔دہلی میں جب بادشاہت کا خاتمہ ہوا تو ان داستان گویوں نے لکھنؤ اور رام پور کا رخ کیا اور وہاں والیان ریاست کی سرپرستی میں اس فن کو عروج حاصل ہوا۔رامپور کے داستان گویوں نے امیر حمزہ اور بوستان خیال کے سلسلے میں دفتر کے دفتر سیاہ کرڈالے، طوالت کا یہ عالم تھا کہ ان میں سے متعدد طباعت سے محروم رہے زبان اور بیان کے یہ جواہر پارے اس طرح گوشہ گمنامی میں مدفون ہوگئے۔''

(۱۲)''طلسم ہوش ربا کی سات ضخیم جلدیں ہیں اور یہ بھی ایک اہم نقص ہے اور غالباً اسی نقص کی وجہ سے اس داستان کی وہ قدر نہ ہوسکی جو اس کا حصہ ہے'' طلسم ہوشربا میں ایک ایسی دنیا آباد ہے جسے ہماری دنیا سے کوئی علاقہ نہیں یہاں عیار جادوگر ہیں جو اپنے سحر اور طلسم کے بل پر زندہ ہیں۔ان میں بے انتہا قوت، جوش اور بہادری کی صفتیں ہیں لیکن اس کے باوجود یہاں ایک مخصوص تہذیب اور معاشرت کی جھلکیاں بھی ملتی ہیں۔مقامی زندگی، رہائش، لباس، زیورات، شادی کی رسومات غرض ہر شے پر لکھنؤ کی قدیم تہذیب کا رنگ موجود ہے۔یہاں افراد داستان عرب اور عجم کے ہیں اور تہذیب و معاشرت ہندوستانی۔یہ داستانیں اپنے اندر سماجی تبدیلی کا ایک پس منظر رکھتی ہیں۔اس وقت جبکہ انگریزوں کا غلبہ ہو چکا تھا اور چاروں طرف مایوسی اور ابتری کا ماحول تھا اس صورت حال میں ان داستاں گویوں نے حال کی مایوسی اور اضمحلال کو کم کرنے کی ایک صورت پیدا کی۔

امیر حمزہ بنیادی طور پر ایک مذہبی داستان ہے اور اس میں کفر اور اسلام کی معرکہ آرائی ملتی ہے اس داستان میں حیرت انگیز واقعات کے ساتھ عیاری اور ظرافت کے نمونے بھی ملتے ہیں ظرافت کے ساتھ اگر ان داستانوں میں حسن وعشق کی چاشنی موجود نہ ہوتی تو یہ داستانیں قبول عام حاصل نہ کرتیں، حسن وعشق کا عنصر داستانوں کا بنیادی عنصر ہے۔داستان امیر حمزہ بھی کسی ایک کتاب کا نام نہیں بلکہ ایک وسیع سلسلہ ہے اس کے ہزار ہا پہلو ہیں جو صدیوں کی تہذیبی روایات کو اپنے اندر چھپائے ہوئے ہیں۔قصے کا ماخذ فارسی ہے مگر داستان گویوں نے اس میں بہت اضافہ کیا ہے۔

(۱۳)''داستان امیر حمزہ کی اصل فارسی مغازی حمزہ ہے داستان امیر حمزہ کی ابتدائی شکل وہ روایت ہے جسے اردو میں خلیل خان اشک نے پیش کیا۔داستان امیر حمزہ کی دوسری منزل رموز حمزہ ہے جو ۱۶۱۲ء سے قبل مرتب کی گئی قصے کی تیسری منزل میں اردو کے متعدد دفتر ہیں جن میں طلسم ہوش ربا کے علاوہ باقی سب رموز حمزہ کے نہایت مختصر بیانات کو پھیلا کر تصنیف کئے گئے ہیں ایک دو دفتروں کے سوا یہ کام دربار رام پور میں ہوا۔'' داستان امیر حمزہ کو لکھنؤ اور رام پور کے داستان گویوں نے اس طرح پھیلایا اور اس میں اتنے اضافے کئے کہ انہیں ترجمے سے زیادہ تصنیف کہا جاسکتا ہے۔ داستان امیر حمزہ اور طلسم ہوشربا کو جو مقبولیت حاصل ہوئی اس کی وجہ نولکشور پریس کے مالک منشی نولکشور کی داستانوں میں ذاتی دلچسپی تھی۔نولکشور پریس اس وقت واحد پریس تھا جس کا مقصد مالی منفعت نہیں تھا بلکہ یہ ایسا علمی اور تصنیفی ادارہ تھا جس نے اردو داستانوں کے عروج میں اہم کردار ادا کیا۔منشی نولکشور اردو اور فارسی کے ماہر تھے۔نولکشور پریس کی اردو داستانوں کی طباعت اور اشاعت میں نہایت اہم خدمات ہیں۔

(۱۴)''نولکشور پریس نے داستان امیر حمزہ کے سلسلے میں ۴۶ جلدیں لکھوائیں اور شائع کیں۔'' قدیم داستانوں کے مصنوعی انداز بیاں، رنگیں بیانی، حسن وعشق کی بہتات، بیجا طوالت، ربط اور تنظیم کی کمی، سحر اور شعبدہ بازی کے کرشموں پر اگر چہ اعتراضات بھی کئے گئے ہیں لیکن ان سب کے باوجود ان داستانوں نے اردو نثر کو وسعت عطا کرنے اور ناول اور افسانے کے لئے ماحول بنانے میں اہم کارنامے انجام دیئے ہیں۔

اگر دیکھا جائے تو یہ داستانیں بالکل غیر حقیقی بھی نہیں حقیقت کا معیار ہر زمانے میں بدلتا رہا ہے۔ان داستانوں کو غیر حقیقی کہا گیا ہے لیکن ان میں جو حقیقت ہے وہ ہمارے زمانے کی نہیں بلکہ جس دور میں یہ داستانیں لکھی گئیں وہ اس عہد کی تہذیبی زندگی کی ترجمانی کرتی ہیں۔داستانوں کے ذریعہ اس دور کے مخصوص جاگیردارانہ معاشرے اور تہذیب کے نقوش ہمارے سامنے آتے ہیں۔ہم عصر زندگی کی جو نشان دہی ان میں ملتی ہے۔ وہ انہیں حقیقت سے قریب تر کرتی ہے۔

(۱۵) ''داستان امیر حمزہ کا لکھنوی ترجمہ تو لکھنؤ کی تہذیب کا ایک قاموس ہے۔''

اردو کی بڑی داستانوں میں امیر حمزہ اور طلسم ہوشربا کی طرح بوستان خیال کا بھی اہم مقام ہے۔عام طور پر یہ سمجھا جاتا ہے کہ اردو ادب میں ظرافت کی ابتدا اودھ پنچ سے ہوئی لیکن داستان امیر حمزہ اور بوستان خیال میں ظرافت کی عمدہ شکل ملتی ہے۔(۱۶)''داستان امیر حمزہ اور بوستان خیال میں ظرافت کا جز گویا جز اعظم ہے۔''

فارسی بوستان خیال جب وجود میں آئی اس وقت طباعت اور اشاعت کا رواج نہیں ہوا تھا کتابوں کے قلمی نسخے ہوتے تھے۔ بوستان خیال کا پہلا اردو ترجمہ دہلی میں ہوا۔

(۱۷)''یہ بات عام طور پر علم میں ہے کہ فارسی بوستان خیال کے ۱۵ حصے ہیں اور اس کے پہلے مترجم مرزا غالب کے بھتیجے خواجہ امان دہلوی ہیں۔انہوں نے سب سے پہلے بوستان خیال کی تیسری اور چوتھی جلد کا ترجمہ حدائق انظار کے نام سے کیا اس پر مرزا غالب نے دیباچہ لکھا۔''اس داستان کو اتنی مقبولیت حاصل ہوئی کہ چھاپے خانے والے اسے ہر قیمت پر حاصل کرنا چاہتے تھے۔لکھنؤ میں بھی بوستان خیال کے ترجمے ہوئے جنہیں نولکشور پریس نے شائع کیا۔

(۱۸)''بوستان خیال ہماری زبان میں ایک مایہ ناز شاہکار ہے اس میں سحر و طلسم، نیرنگ افسوں، جادوگری دعیاری اور رزم و بزم کے بے مثل نمونے ملتے ہیں''۔بوستان خیال دراصل داستان امیر حمزہ کے جواب میں لکھی گئی ہے۔اور اس میں وہ سب کچھ موجود ہے جو داستانوں کی خصوصیت ہے۔ بوستان خیال کی صرف ایک خصوصیت جو اسے دوسری داستانوں سے الگ کرتی ہے وہ مصنف کی ذہنی صلاحیت، ذہانت اور علمیت ہے جس کا جا و بے جا اظہار ملتا ہے۔ ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی کے بعد داستانوں کا دور ختم نہیں ہوا بلکہ اس دور میں انشاء اللہ خان انشا کی داستان رانی کیتکی اور کنور اودے بھان کی کہانی خاص اہمیت رکھتی ہے اس کے پہلے جن داستانوں کو زیر بحث لایا گیا وہ سب کی سب فارسی سے اردو میں ترجمہ یا اصل قصے کا اضافہ ہیں۔ رانی کیتکی کی کہانی پہلی طبع زاد اردو داستان ہے۔

(۱۹)''جس چیز نے موجودہ ناول کی اساس رکھی وہ صحیح طور پر انشاء اللہ خان انشا کے دو کارنامے ہیں ان کے نام نامی رانی کیتکی کی کہانی اور دریائے لطافت ہے''۔رانی کیتکی کا اردو نثر کے ارتقا میں بڑا حصہ ہے پھر بھی ہم اسے ناول کی اساس و بنیاد نہیں کہہ سکتے۔ناول مغرب سے آئی ہوئی صنف ہے لیکن یہ ضرور ہے کہ ان داستانوں کا اردو نثر کی ارتقا میں اور ناول کے لئے فضا تیار کرنے میں بڑا حصہ ہے۔

نشاء اللہ خان انشا بڑے ذہین اور فطین آدمی تھے۔ شاعری اور لطیفہ گوئی میں بھی کمال رکھتے تھے رانی کیتکی کی کہانی کی یہ سب سے بڑی خصوصیت ہے کہ اس میں عربی اور فارسی کا ایک لفظ بھی استعمال نہیں کیا گیا۔ قصہ میں عشق و محبت کی داستان بیان کی گئی ہے لیکن دیگر داستانوں کے مقابلے میں یہاں نہایت سادگی ملتی ہے یہاں بھی سحر و طلسم تعویذ گنڈے جھاڑ پھونک سب کچھ ہے لیکن زبان کے فطری استعمال نے اس میں ایک معصومیت اور نرمی پیدا کردی ہے اور شروع سے آخر تک ایک ہی کہانی ہے۔ داستان اندر داستان کی روایت سے یہاں احتراز کیا گیا ہے۔ اس کے علاوہ انہوں نے ہندی الفاظ کے ذخیرے سے فائدہ اٹھایا ہے اور اسے نئی تراش خراش کے ساتھ پیش کیا ہے انشا نے خود اس کا اظہار کیا ہے۔

(۲۰) ''ایک دن بیٹھے بیٹھے یہ بات اپنے دھیان میں چڑھ آئی کہ کوئی کہانی ایسی کہیے جس میں ہندوی چھٹ اور کسی بولی سے پٹ نہ ملے اور گنواری بولی اس کے بیچ نہ ہو''۔ زبان کی طرح قصہ میں بھی الجھاؤ اور پیچیدگی نہیں، اس لئے اردو کی دوسری داستانوں کے مقابلے میں یہ مختصر اور منفرد داستان ہے۔

(۲۱) ''انیسویں صدی کے آغاز میں لکھی ہوئی کتابوں میں انشاء اللہ خان انشا کی تصنیف رانی کیتکی اور کنور اودے بھان کی کہانی ایک خاص اہمیت رکھنے والی کتاب ہے۔''

اردو کی طبع زاد داستانوں میں رجب علی بیگ سرور کی تصنیف فسانہ عجائب کو بھی خاص اہمیت حاصل ہے۔ رانی کیتکی کی کہانی اور فسانہ عجائب دونوں طبع زاد داستانیں ہیں۔ رانی کیتکی کی کہانی میں دہلی کا مزاج نمایاں ہوتا ہے۔ اس میں سادگی، متانت اور دھیما پن ہے فسانہ عجائب لکھنوی مزاج کی نمائندہ ہے لہٰذا یہاں عبارت آرائی، تصنع، رنگینی، تکلف اور آرائش کا احساس ہوتا ہے۔

(۲۲) ''اس میں شبہ نہیں کہ فسانہ عجائب کے مصنف کا مزاج اس معاشرے کی کیفیتوں اور رنگوں سے سرشار ہے اور اس مزاج نے ایسا ادبی کارنامہ تخلیق کیا ہے جو اسلوب اظہار میں، اپنے مجموعی پس منظر اور مضامین میں، سب سے بڑھ کر اپنے کرداروں کی رفتار و گفتار میں، اس مزاج کی ظاہری اور باطنی علامتوں کا مظہر اور اس کے تخیل فکر اور جذبے کا مصور اور ترجمان بھی ہے اس لئے کہ لکھنوی ماحول کی عکاسی کرنے والی کوئی اور کتاب اس کے مزاج کے گوناگوں اور مجموعی کیفیتوں کو اس کامیابی سے نہیں سمو سکی۔''

فسانہ عجائب کو اردو کی داستانوں میں ایک خاص مرتبہ و مقام حاصل ہے اور اس کی ایک تاریخی اہمیت بھی ہے فسانہ عجائب کے دیباچے میں سرور نے لکھنؤ کے گلی کوچے اور صاحبانِ علم و فن کا جس والہانہ انداز میں ذکر کیا ہے اس نے فسانہ عجائب کو انشا پردازی کا ایک بے مثال نمونہ بنا دیا ہے فسانہ عجائب کی رنگین بیانی اور مقفی اور مسجع عبارت آرائی کو تنقید کا نشانہ بنایا گیا لیکن اس زمانے کا ادبی مذاق یہی تھا۔ سرور نے اپنے دور کے مذاق اور معیار کے مطابق لکھنؤ کی تہذیبی زندگی کو فنکارانہ صلاحیت سے پیش کیا ہے۔

(۲۳) ''سرور کی نقاشی ایسی ہے جیسے نمائش گاہ میں با تصویر پردہ جس پر بازاروں، مجلسوں، مجمعوں کی تصویریں صحیح کھینچی ہوئی ہوں لیکن بالکل خاموش اور بے حس۔'' یہ رائے معقول نہیں بلکہ کسی حد تک انصاف کے منافی ہے۔

(۲۴) ''سرور کا بیان لکھنؤ ایک ایسے شخص کا بیان ہے جو لکھنؤ کے رگ و پے میں اور لکھنؤ اس کے رگ و پے میں پیوست ہو چکا ہے'' اگرچہ رجب علی بیگ سرور نے طوالت سے کام لیا ہے اور فسانہ عجائب میں ربط اور تسلسل کی بڑی کمی ہے لیکن جس تہذیب کی انہوں نے فسانہ عجائب میں مرقع کشی کی ہے وہ اپنی نفاست رنگینی اور دلکشی کی بناء پر ایک تاریخی حقیقت بن کر سامنے آتی ہے۔

فسانہ عجائب نے ہمعصر ادب پر بڑے گہرے اثرات مرتب کئے اور یہ بات بھی سامنے آئی کہ اکثر لکھنے والوں نے فسانہ عجائب کو داستانوں اور ناول کی درمیانی کڑی کہا ہے۔

(۲۵)'' تکلف اور تصنع کے باوجود فسانہ عجائب کا بھی ناول کی ارتقا میں خاصا حصہ ہے۔'' فسانہ عجائب نے ناول کو تو نہیں لیکن اپنے دور کی دوسری داستانوں کو خاصا متاثر کیا فسانہ عجائب کے جواب میں 'سرورش سخن' لکھی گئی پھر لکھنؤ میں محمد جعفر علی خان شیون نے ایک داستان 'طلسم حیرت' لکھی، یہ سروش سخن کا جواب ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ فسانہ عجائب نے اپنے دور کی داستانی فضا میں خاصی ہلچل پیدا کی فسانہ عجائب کے اثرات بعد کے زمانے میں لکھی جانے والی داستانوں میں کسی نہ کسی صورت میں موجود رہے ہیں۔ داستانوں کی روایت ہمارے یہاں ایک مضبوط روایت رہی ہے افسانہ نگاری کے وجود میں آنے کے بعد بھی داستانوں کا سلسلہ ختم نہیں ہوا۔

(۲۶)'' ہم دیکھتے ہیں کہ انیسویں صدی کے نصف آخر سے بیسویں صدی ربع اول تک اردو میں داستان ناول اور مختصر افسانے دوش بدوش چلتے رہے یہاں تک کہ داستان کا انتقال ہو گیا اور ناول اور مختصر افسانہ آگے بڑھ گیا۔'' اس دور میں کلکتہ، لکھنؤ اور دہلی میں بھی داستانیں لکھی گئیں۔ یہ زمانہ برصغیر کی تاریخ کا اہم زمانہ تھا انگریزوں کے قدم یہاں آچکے تھے ایسٹ انڈیا کمپنی آہستہ آہستہ کلی طور پر مغلیہ حکومت کے خاتمے کی منصوبہ بندی کا آغاز کر چکی تھی۔

(۲۷)'' بیسویں صدی آنے سے پہلے ہی ہندستان کے بڑے حصے پر انگریزی اقتدار کا سایہ منڈلانے لگا تھا کلائیو کی چالبازی سے مغل شہنشاہ شاہ عالم نے بنگال اور بہار کی مال گزاری وصول کرنے کا اختیار ایسٹ انڈیا کمپنی کو سونپ دیا تھا۔ اور ان کے لئے ضروری ہو گیا تھا کہ وہ یہاں کی زبانیں سیکھیں جس سے انہیں حکومت کرنے میں سہولت ہو۔''

برصغیر کا یہ وہ پر آشوب دور تھا جب کہ مغلیہ حکومت اقتدار کی جنگ اور سازشوں کا شکار ہو چکی تھی اورنگ زیب عالمگیر کی وفات کے بعد متعدد بادشاہ تخت شاہی پر بیٹھے اور جلد ہی عبرت ناک انجام سے دوچار ہوتے رہے۔

(۲۸) '' اورنگ زیب کی وفات کے بعد مغلیہ سلطنت کی شان وشوکت، صولت اور دولت روز افزوں زوال پذیر تھی، ملک میں ہر طرف انارکی اور طوائف الملوکی کی چھائی ہوئی تھی بدنظمی کا یہ عالم تھا کہ جس کو جہاں موقع ملتا وہاں کا بادشاہ بن جاتا۔'' انگریزوں نے ملکی انتشار کا پورا پورا فائدہ اٹھایا مدراس اور سورت کے بعد بنگال پر بھی قابض ہونے کی تیاری کرنے لگے۔

(۲۹) '' لارڈ ویلزلی نے کمپنی کے ڈائرکٹروں سے اجازت لے کر ۴ مئی ۱۸۰۰ء کو کلکتہ میں فورٹ ولیم کالج کا افتتاح کیا، اس کالج کے قیام کا مقصد یہ تھا کہ انگریز ملازمین کو ہندوستانی زبان کی تعلیم دی جائے۔'' فورٹ ولیم کالج کے قیام کا مقصد اگر چہ اردو زبان کی ترقی نہ تھا لیکن حسن اتفاق سے حالات ایسے رخ اختیار کر گئے کہ سیاسی مصلحت کے پیش نظر قائم ہونے والے ادارے نے ایک تحریک کی صورت اختیار کر لی۔

(۳۰) '' یہ تحریک ہندوستان کی سب سے پہلی شعوری اور اجتماعی ادبی اور لسانی تحریک تھی جس نے اردو نثر کی رفتار اور ترقی کے لئے مہمیز کا کام کیا اور اسے وہ قوت اور توانائی عطا کر دی کہ نصف صدی کی مختصر مدت میں اردو زبان کے اندر مختلف مضامین، مباحث کو کامیابی کے ساتھ ادا کرنے کی صلاحیت پیدا ہو گئی۔''

فورٹ ولیم کالج کے قیام کے بعد اردو نثر میں سادگی اور سلاست کے جس دور کا آغاز ہوا اس میں فارسی اور سنسکرت میں پہلے سے

موجود داستانوں کا آسان اردو میں ترجمہ تھا یہاں قدیم داستانوں کو آسان زبان میں لکھوانے کا کام باقاعدہ منصوبہ بندی کے تحت ہوا۔

(۳۱)''گل کرائسٹ نے زبان کی تعلیم کا سب سے بہتر طریقہ یہ سمجھا کہ عام بول چال کی زبان میں یہاں کی مشہور داستانیں، اخلاقی کہانیاں، تاریخی اور دوسری موضوعات سے متعلق کتابیں مرتب کرائی جائیں اور اس کے ذریعہ صاحبان نو آموز کو زبان سکھائی جائے۔'' اگر چہ یہاں مختلف موضوعات پر کتابیں لکھوائی گئیں لیکن داستانوں کو خصوصی اہمیت دی گئی اس کی وجہ یہ ہے کہ داستان میں کہانی پن اور دلچسپی کا عنصر بڑی وافر تعداد میں ہوتا ہے اس کے علاوہ یہ داستانیں یہاں کی تہذیبی سماجی اور اخلاقی اقدار سے واقف کرانے کا بہتر ذریعہ تھیں۔

فورٹ ولیم کالج کے نثر نگاروں میں سب سے اہم نام میر امن کا ہے، باغ و بہار کو شمالی ہند میں انیسویں صدی کی پہلی ادبی داستان کہا جاتا ہے۔ میر امن نے ڈاکٹر گل کرائسٹ کی فرمائش پر دو کتابیں باغ و بہار اور گنج خوبی تالیف کیں۔ باغ و بہار اگر چہ طبعزاد تصنیف نہیں، ترجمہ ہے لیکن میر امن نے اپنی بے پناہ تخلیقی صلاحیت کی بناء پر باغ و بہار کو اردو کی مقبول ترین داستان بنا دیا۔

(۳۲)''اس کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ اس کے پڑھنے سے عہد وسطیٰ کے ہندوستان کی سماجی حالت خصوصاً مسلمانوں کی ثقافتی زندگی کے بارے میں بہت سی باتیں معلوم ہوتی ہیں۔ اور جاگیردارانہ سماج کے طور طریقے، کھانا پینا، لباس و زیور، اخلاقی تصورات ہر مسئلے پر روشنی پڑتی ہے۔ اس میں سنسکرت اور بھاشا کے لفظ اس خوبصورتی سے لئے گئے ہیں جیسے انگوٹھی پر نگ جڑ دیا گیا ہو۔ میر امن کی باغ و بہار ان تصنیفات میں سے ہے جو ایک بار پیدا ہو کے پھر نہیں مرتیں۔''

باغ و بہار کا قصہ بہت سادہ اور عام فہم ہے مگر قصہ در قصہ کی روایت اس میں بھی موجود ہے باغ و بہار کی یہ بھی ایک خصوصیت ہے کہ یہ قصے مختلف ہونے کے باوجود ایک دوسرے سے مربوط ہیں۔ زبان کی سادگی اور فصاحت کا اعلیٰ معیار ملتا ہے۔ (۳۳)''باغ و بہار میں وہ زبان نظر آتی ہے جسے اردوئے معلیٰ کہتے ہیں۔'' باغ و بہار کی نثر نے بعد کے زمانے میں اردو نثر کو آگے بڑھنے میں معاونت کی اور اردو نثر کو تکلفات اور آرائش سے نجات حاصل کرنے کا راستہ دکھایا۔

(۳۴)''یہیں سے ہمارے ادب کی تاریخ ایک نیا موڑ اختیار کرتی ہے۔ جو کہ ہر چند خارجی اسباب کے باعث تھا لیکن اس نے ایسا زبردست انقلاب پیدا کیا کہ بالآخر وہی سادگی یا نیچرلزم جب ہمیں ہوش آیا تو سر سید اور حالی کے زمانے میں ہمارے جدید ادب کی سنگ بنیاد ٹھہریں۔'' باغ و بہار بنیادی طور پر صوفیانہ داستان ہے اس لئے اس میں مہم جوئی اور معرکہ آرائی کا عنصر کم سے کم ہے۔ حسن و عشق کا رنگ یہاں بھی گہرا ہے چاروں درویشوں کی کہانی میں عشق مشترک عنصر کے طور پر موجود ہے۔

(۳۵)''اردو کی داستانیں دراصل محبت کی داستانیں ہیں ایشیائی ادب کا مزاج ہی محبت کے خمیر سے تیار ہوا ہے۔''

باغ و بہار کی ایک اور خصوصیت جو اسے دوسری داستانوں سے ممتاز کرتی ہے لفظوں کا کم سے کم استعمال ہے۔ میر امن تفصیل پر اجمال کو ترجیح دیتے ہیں۔ اپنے دھیمے اور نرم لہجے میں انہوں نے اردو نثر کو آگے بڑھایا ہے محاوروں کے استعمال سے بھی میر امن نے اس دور کی زندگی کے متعدد پہلوؤں کو خوبی کے ساتھ پیش کیا ہے۔ اور ایک ایسے اسلوب کی بنیاد ڈالی جسے عوامی اسلوب کہا جا سکتا ہے۔

(۳۶)''باغ و بہار کی طرز نگارش ناول نگاری کی تاریخ میں بڑی اہمیت رکھتی ہے۔ جس طرح داستان نگاروں کا غیر پختہ شعور ہر معاملے میں ایک فرضی حقیقت سے دوری اور بناوٹی کلیہ کی پابندی اپنے اوپر عائد کر کے چلتا تھا اسی طرح زبان اور طرز ادا کے معاملے میں

بھی اسے رنگین اور مترنم زبان ہی بھاتی تھی مگر میر امن اس معاملے میں ہر داستان نویس سے زیادہ ترقی کر کے 'صاف ناول نگار' کے دائرے میں آ گئے۔ ان کی نثر اردو میں سادہ سلیس اور عاری نثر کی بہترین مثال سمجھی جاتی رہی''۔

میر امن نے سادگی اور سلاست کا ایک معیار ضرور قائم کیا تھا لیکن باغ و بہار کے بعد جو داستانیں لکھی گئیں ان پر میر امن کی سادگی اور سلاست کا زیادہ اثر نظر نہیں آتا بلکہ یہ داستانیں مقفی و مسجع نثر اور اور رنگین بیانی کا نمونہ ہیں۔ لیکن اس میں کوئی شبہ نہیں کہ ہمارے یہاں ناول نگاری کے ابتدائی دور میں فسانہ عجائب اور باغ و بہار دونوں کے اثرات اور اسلوب نگارش کی پرچھائیاں ملتی ہیں۔

فورٹ ولیم کالج اردو نثر کو شعوری طور پر سادگی اور سلاست سے مزین کرنے کی ایک تحریک کے طور پر ابھرا۔ میر امن کے علاوہ اس نثر کو فروغ دینے والوں میں حیدر بخش حیدری کا نام بھی اہمیت کا حامل ہے حیدر بخش حیدری کی طوطا کہانی اور آرائش محفل کو بھی بڑی مقبولیت حاصل ہوئی آرائش محفل عرف قصہ حاتم طائی نہ صرف یہ کہ قصے کی بناء پر بلکہ اسلوب کی بنا پر فورٹ ولیم کالج کی نمائندگی کرتا ہے۔

(۳۷) ''حیدر بخش حیدری کی آرائش محفل جو عرف عام میں قصہ حاتم طائی ہے اردو کی مختصر داستانوں میں قصہ چہار درویش کے بعد سب سے زیادہ مقبول اور معروف داستان ہے اور اس لحاظ سے وہ بھی باغ و بہار کی طرح فورٹ ولیم کالج کے اسلوب کی اچھی نمائندگی کرتی ہے۔''

(۳۸) ''آرائش محفل عرف قصہ حاتم طائی، یہ فارسی داستان حاتم نامہ مصنف عبداللہ کا نہایت آسان ترجمہ ہے۔ ۱۸۰۴ء میں اس کا پہلا ایڈیشن شائع ہوا۔ اسے لوگوں نے اتنا پسند کیا اور سراہا کہ اب تک سینکڑوں ایڈیشن شائع ہو چکے ہیں۔'' طوطا کہانی شک سپ تتی نامی سنسکرت کتاب جس کا فارسی ترجمہ مولانا ضیاء الدین نخشبی نے طوطی نامہ کے نام سے ۱۳۲۹ھ/۱۷۳۰ء میں کیا تھا اس کا خلاصہ دکنی زبان میں مولوی محمد قادری نے تحریر کیا تھا طوطا کہانی اس خلاصے کا اردو ترجمہ ہے۔ خلیل خان اشک فورٹ ولیم کالج کے داستان نگاروں میں اس لئے اہمیت رکھتے ہیں کہ انہوں نے مشہور و معروف داستان امیر حمزہ کو پہلی بار اردو میں متعارف کروایا۔

(۳۹) ''فورٹ ولیم کالج میں خلیل خان اشک نے داستان امیر حمزہ کو چار حصوں میں ترجمہ کر کے اسے ایک جلد کی شکل میں ترتیب دیا اس کا سن ترجمہ و تالیف ۱۸۰۱ء ہے۔''

اردو داستان نگاری کی تاریخ میں اپنی سادگی اور بے تکلفی کی وجہ سے اشک کے ترجمہ کی خاص اہمیت ہے۔ اس کے علاوہ بہادر علی حسینی، مولوی اکرام علی، نہال چند لاہوری، بھی فورٹ ولیم کے نثر نگاروں میں اہمیت رکھتے ہیں۔ فورٹ ولیم کالج کے قیام نے طباعت اور اشاعت کے ایک نئے دور کا آغاز کیا۔ کتابوں کی باقاعدہ اشاعت اسی دور میں شروع ہوئی۔ فورٹ ولیم کالج کے قیام کے ساتھ ہی تصنیف و تالیف اور کتابوں کو چھاپنے کے لئے اردو مطبع اور چھاپے خانے قائم ہونے لگے۔ اور اخبارات بھی نکلنے لگے۔

(۴۰) ''پہلا اردو اخبار مولوی اکرام علی نے کلکتہ سے ۱۸۱۰ء میں نکالا تھا۔'' چھاپے خانے کے قیام اور اخبار کی اشاعت نے جدید علوم کے لئے نشان راہ کا کام دیا۔ فورٹ ولیم کالج کے بعد دہلی کالج کا بھی اردو نثر کی ترقی و ترویج میں حصہ ہے۔ سرسید کے رفقا مولانا محمد حسین آزاد اور ڈپٹی نذیر احمد دہلی کالج کے طالب علم رہے تھے۔ مغربی خیالات و افکار کو عام کرنے اور بدلتے ہوئے حالات میں تبدیلیوں کے لئے ذہنوں کو تیار کرنے میں دہلی کالج کا بڑا ہاتھ ہے۔

(۴۱) ''اردو نثر کے ارتقا کی کہانی ادھوری رہ جائیگی اگر دہلی کالج اور اس سے متعلق ورنا کولر ٹرانسلیشن سوسائٹی کا ذکر نہ کیا جائے

کیونکہ اگر فورٹ ولیم میں تاریخ قصص اور مذہبی کتابوں کے ترجمے ہوئے تو اس سوسائٹی نے ریاضی، سائنس، نجوم، منطق اور فلسفے کو بھی ترجمے کے منصوبے میں شامل کر لیا۔ ۱۸۳۰ء میں دہلی کالج قائم ہوا جس میں ہر مضمون کی اعلیٰ تعلیم دی جاتی تھی اور ذریعہ تعلیم اردو زبان تھی۔''

جدید تعلیم کو عام کرنے اور اردو کو علمی زبان بنانے میں دہلی کالج کا بھی بڑا حصہ ہے اگرچہ فورٹ ولیم کالج کی طرح دہلی کالج کے قیام کے اغراض و مقاصد بھی سیاسی تھے۔ انگریزوں کو اس طرح برصغیر میں اپنی حکومت کی بنیادوں کو مضبوط بنانے میں مدد ملی۔ فورٹ ولیم کالج کا دائرہ کار ایک لحاظ سے محدود تھا۔ لیکن دہلی کالج کا دائرہ کار اس لحاظ سے وسیع تھا کہ یہاں مغربی افکار و نظریات کو پھیلانے کے مواقع زیادہ تھے۔ مغربی علوم کے تراجم کو یہاں اہمیت دی گئی۔

۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی کے بعد دہلی کالج کا شیرازہ بکھر گیا اور دہلی کی سلطنت کے خاتمے کے بعد پورا برصغیر انگریزوں کے زیر تسلط آ گیا۔ مغلیہ سلطنت کا خاتمہ صرف ایک حکومت کا خاتمہ نہ تھا بلکہ ایک تمدن اور ایک پرشکوہ عہد کا خاتمہ تھا۔

(۴۲) ''ہندالمانی ثقافت جس نے مسلمانوں کے دور حکومت میں جنم لیا اس میل ملاپ کا نتیجہ تھی یہ ثقافت جو نہ تو خالص ہندو تھی نہ خالص مسلمان۔ جس میں دو تہذیبوں اور دو ثقافتوں کا کلچر مل گیا تھا یہ ہندالمانی کلچر اور یہ تہذیب و ثقافت آٹھ صدیوں کے مسلسل کوشش سے پروان چڑھی تھی۔''

برصغیر کی تاریخ کا یہ انتہائی مایوس کن دور تھا۔ انگریزوں کے تسلط کے بعد مسلمان قوم کا شیرازہ بکھر چکا تھا۔ (۴۳) ''انگریزوں نے مسلمانوں کے انداز فکر کو بدلنے کے لئے ملک میں مغربی افکار و خیالات اور انگریزی زبان و ادب کی ترویج کو ضروری اور لازمی سمجھا اور اس سلسلے میں سرکاری اور غیر سرکاری سطح پر کوششیں عمل میں آئیں انگریزوں نے سب سے پہلے اس کا تجربہ فورٹ ولیم کالج کلکتہ اور دہلی کالج کے ذریعہ کیا اور اس میں وہ بڑی حد تک کامیاب بھی ہوئے، لیکن جابرانہ نظام حکومت اور معاشی لوٹ کھسوٹ کے باعث انگریزوں کے خلاف نفرت کا جذبہ بڑھتا رہا تا آنکہ یہ لاوا جنگ آزادی ۱۸۵۷ء کی صورت میں پورے ملک میں پھوٹ پڑا مگر بدقسمتی سے اس جنگ کا فیصلہ انگریزوں کے حق میں ہوا اور پورے برصغیر پاک و ہند پر تاج برطانیہ کا ازسر نو استیلا و غلبہ ہو گیا چونکہ اس جنگ میں قیادت و امارت من حیث مجموع مسلمانوں نے انجام دی تھی لہٰذا اس کا خمیازہ بھی ان ہی کو بھگتنا پڑا۔ پھانسی کے تختوں پر لٹکائے گئے۔ توپ دم کئے گئے۔ قید و بند کے شدائد جھیلے، حبس و دوام بعبور دریائے شور کی سزائیں بھگتیں، ترکِ وطن پر مجبور کیے گئے۔ املاک و جائیداد ضبط و نیلام ہوئیں اور اپنے ملک میں سیاسی یتیم بلکہ لاوارث ہو کر رہ گئے۔''

انگریزوں کے عتاب کا نشانہ خاص طور پر مسلمان تھے۔ ہندوؤں نے انگریزوں کے تسلط کے بعد موقع کی نزاکت سے فائدہ اٹھایا اور انگریزی تعلیم اور مغربی علوم و فنون پر بھرپور توجہ دینی شروع کی۔ انگریزوں کے ہندوؤں اور مسلمانوں کے ساتھ جداگانہ برتاؤ نے بھی ایک کشمکش کی صورت پیدا کر دی تھی، ساتھ ہی وہ نفرت جو انہیں انگریزوں سے تھی زبان کے معاملے میں بھی موجود تھی لہٰذا جدید مغربی تعلیم سے عرصہ تک انہیں رغبت پیدا نہیں ہوئی۔ کیونکہ وہ اسے اپنی روایات اور مذہب کے خلاف سمجھتے تھے۔

(۴۴) ''غدر نے ہندوستانیوں اور خاص کر مسلمانوں کے اندر چھپی ہوئی عیش پسندی، کاہلی، انحطاطی کیفیت اور حالات سے مقابلہ کرنے سے بچتے رہنے کی خواہش کو بہت نمایاں کر دیا۔ اور ان کیلئے فیصلہ کن گھڑی آ گئی۔ انہوں نے جو کچھ کھویا تھا اس کے فوراً واپس ملنے کی کوئی صورت نہ تھی لیکن اس سے ترک موالات اور علیحدگی بھی ممکن نہ تھی۔'' ان حالات میں جب کہ مسلمان حال سے مایوس اور

مستقبل سے ناامیدی کا شکار تھے تاریخ کے اس موڑ پر سرسید احمد خان ہمارے سامنے آتے ہیں۔(۴۵)''سرسید احمد خان نے مسلمانوں کی نجات،فلاح وشیرازہ بندی کی، وہ تدابیر سوچیں اور اختیار کیں جن سے قوم کی رگوں میں زندگی کا تازہ خون دوڑ آیا اور ایک روشن مستقبل کی جھلک نظر آنے لگی حقیقت یہ ہے کہ ہر بڑا آدمی جو دنیا میں تاریخ کا رخ پھیرنے یا قوموں کی زندگی بنانے آتا ہے وہ ایک مرتب و منظم ذہن کا مالک ہوتا ہے۔اس کے کام اور اس کی تدابیر بخت اور اتفاقات پر مبنی نہیں ہوتی ہیں۔ بلکہ وہ ایک سوچے سمجھے منصوبے کے مطابق کام کرتا ہے۔ چنانچہ یہ بات ہمیں سرسید احمد خان کے کاموں میں پورے طور پر نظر آتی ہے۔'' سرسید کی تحریک علی گڑھ تحریک کے نام سے موسوم ہے۔یہ تحریک ایک ایسی تحریک تھی جو مسلمانوں کی سیاسی، معاشی، معاشرتی اور ادبی زندگی میں انقلاب آفریں ثابت ہوئی۔

خاص کر اردو کو علمی زبان بنانے اور اسے داستانوں اور خیالی افسانوں کے دائرے سے نکال کرنئی ترقیوں اور نئی دنیا سے متعارف کرانے میں علی گڑھ تحریک کی بیحد اہمیت ہے۔

(۴۶)''علی گڑھ تحریک اپنی مکمل شکل میں ۱۸۷۰ء کے بعد سے نمودار ہوئی۔اس وقت تک سرسید کے ذہن میں اس تحریک کے واضح نقوش ہوں تو ہوں عام طور پر اس کی ہمہ گیری اور ہندوستان کی تاریخ اور خاص کر مسلمانوں کی ذہنی اور سیاسی تاریخ پر اس کے جو اثرات پڑنے والے تھے اس سے زیادہ لوگ واقف نہیں تھے لیکن نئی زندگی کا جو ولولہ تھا اس نے تھوڑے دنوں کے اندر اس کا رخ متعین کر دیا۔ ۱۸۸۴۔۸۵ء تک اس کے مثبت اور مفید پہلو ابھرتے رہے۔ نئے علوم حاصل کرنے، مذہب کو عقلی علوم کی مدد سے قابل قبول بنانے، سماجی اصلاح کرنے اور ہندوستانیوں کو مایوسی کے جہنم سے نکال کر زندگی کی جدوجہد میں شریک ہونے پر آمادہ کرنے اور اپنی زبان وادب کو سر بلند بنانے اور سنجیدہ علمی اور عملی کاموں کی طرف متوجہ کرنے میں علی گڑھ تحریک نے ہندوستان کے عام دور بیداری کو وسیع تر اور مضبوط تر بنایا۔''

اس میں کوئی شک نہیں کہ علی گڑھ تحریک کا دائرہ کار بے حد وسیع ہے اس نے اجتماعی طور پر مسلمانوں کو ایک قوم بنانے اور ایک روشن مستقبل کی طرف رواں دواں ہونے کا راستہ دکھایا لیکن ہم یہاں علی گڑھ تحریک کے ان پہلوؤں کو زیر بحث لائیں گے جس کا تعلق اردو نثر کے ذریعہ جدید ادب کی تخلیق اور ترویج سے ہے۔

علی گڑھ تحریک سے پہلے ہمارا ادبی سرمایہ داستانوں اور شاعری تک محدود تھا اردو کو علمی زبان بنانے اور اردو نثر کو جدید دور کے تقاضوں سے ہم آہنگ کرنے میں سرسید اور علی گڑھ تحریک کا بڑا حصہ ہے خود سرسید کا تصنیفی اور تالیفی زندگی کا دور ایک طویل عرصہ پر محیط ہے۔سیاست، مذہب، سماجی اصلاح اور انگریزوں کے ذہنوں پر سے مسلمانوں کے خلاف بغاوت کے الزامات کو مٹانے کے لئے انہوں نے اپنے قلم اور اپنے ذہن کی بے پناہ صلاحیتوں کا استعمال کیا۔

(۴۷)''سرسید صاحب قلم تھے اور اس موقع پر وہ سیف کی جگہ قلم ہی سے کام نکالنا چاہتے تھے۔'' اس لئے انہوں نے مسلمانوں کی سیاسی پوزیشن کو صاف کرنے کے لئے اسباب بغاوت ہند،تاریخ سرکشی بجنور،جیسی کتابیں بھی لکھیں لیکن ان کا اصل کارنامہ یہ ہے کہ انہوں نے نثر کو قدامت کے حصار سے نکالنے،جدید علوم وفنون سے اس کا رشتہ جوڑنے اور ادب کو سماجی زندگی کے ساتھ ہم رشتہ کرنے کی شعوری کوشش کی۔

(۴۸)''ان سب کے علاوہ سائنٹیفک سوسائٹی علی گڑھ کا قیام، انگریزی کتب کے ترجمے اور انسٹی ٹیوٹ گزٹ کا اجراء، (۱۸۶۶ء) ان کی ادبی زندگی میں نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔''علی گڑھ تحریک کے آغاز تک اردو میں مضمون نگاری کا کوئی نمونہ نہیں تھا نہ ہی

مذہبی نوعیت کے مسائل کے علاوہ کسی دوسرے موضوعات پر لکھنے کا رواج تھا اردو میں مضمون نگاری کا آغاز بھی سرسید کی تحریروں سے ہوا تہذیب الاخلاق وقت کی اس سب سے بڑی ضرورت کو پورا کرنے کا ذریعہ بنا۔

(۴۹)''تہذیب الاخلاق سے انہوں نے نہ صرف نثر نگاری کی ابتدا کی بلکہ اردو نثر نگاری کے لئے ایک صحیح اور سیدھا راستہ کھول دیا اپنے عمل سے انہوں نے واضح کر دیا کہ نثر نگاری کے بنیادی اصول کیا ہونے چاہئیں ان کا کمال اسی امر میں ہے اور اسی کمال کی وجہ سے وہ اردو نثر نگاری کی سرتاج رہیں گے۔'' دراصل ان کا مقصد یہ تھا کہ مسلمانوں کی سیاسی اور معاشرتی اصلاح کے ساتھ انہیں ادب میں بھی اصلاح کی طرف مائل کیا جائے۔ وقت اور تاریخ کے مطالعے سے بھی اس بات کی اہمیت ظاہر ہے کہ اصلاح پسندی کے بعد ہی ترقی پسندی کا دور آتا ہے یہ عبوری دور سیاست میں نہیں ادب میں بھی ظہور پذیر ہوا۔ اس عبوری دور کے ذریعے ہی ترقی پسند شعور تک ہماری رسائی ہوئی۔ اس سلسلے میں جو کام کیا گیا (۵۰)''اس میں اصلاح کا سب سے اہم قدم یہ تھا کہ اردو ادب میں نثر کی بنیاد رکھی جائے اور ایسی نثر کو وجود میں لایا جائے جو جدید دور زندگی کے تمام موضوعات پر خامہ فرسائی کے لئے مفید اور موزوں ثابت ہو۔''

سرسید کا ادبی تصور قدیم تصورات سے قطعی مختلف تھا وہ بول چال کی زبان رائج کرنا چاہتے تھے۔ نثر کی سادگی، صفائی اور ادائے مطلب پر زور دیتے تھے۔ قومی اخلاق کی درستگی کے لئے ادب کو غیر ضروری آرائش اور بناوٹ سے نجات دلا کر فطری اور حقیقی بنانا چاہتے تھے۔ (۵۱)''سرسید کے یہاں ادب رہنمائے حیات ہے۔ وہ ادب سے ایک کام لینا چاہتے ہیں، کام سب لیتے ہیں مگر بڑے کاموں سے ادب میں انداز آفاقی آ تا ہے، ورنہ وہ مجہول ہو جاتا ہے۔ غدر سے پہلے کے ادبی سرمائے میں شاعری کا ایک شاندار سرمایہ ضرور ہے مگر نثر برائے نام ہے۔ شاعری فطری اظہار ہے، نثر مہذب انسان کی ایجاد ہے۔ سرسید نے خود مضمون نگاری کا آغاز کیا، صحافت کو ترقی دی اور اس کے ذریعے سے ایک ایسا حلقہ ملک میں پیدا کیا جو نئی ضروریات کا احساس رکھتا تھا۔ انہوں نے اپنے گرد مصنفین کا ایک حلقہ جمع کر لیا، شبلی نے جب المامون لکھی تو سرسید نے اس کے دیباچے میں فخر یہ کہا کہ اردو اب دہلی لکھنؤ کی مرکزیت سے آزاد ہو گئی ہے کیونکہ اعظم گڑھ کا ایک باشندہ ایسی نثر لکھتا ہے جس پر دہلی لکھنؤ کے لکھنے والے فخر کر سکتے ہیں۔ انہوں نے اسی طرح معیاری زبان کی سختیوں کو کم کیا اور اسے پھیلایا پھر انہوں نے تاریخ، سوانح عمری، تنقید ناول کے لئے فضا ہموار کی اور ادب کو شیریں دیوانگی یا بادہ خوشگوار بنانے کے بجائے خدمت علم کے فیض سے مقدس سنجیدگی بنا دیا۔''

مندرجہ بالا بیان کی روشنی میں یہ حقیقت واضح ہو کر سامنے آتی ہے کہ سرسید کی کوششوں اور ان کے اخلاص نے نہ صرف یہ کہ جدید ادب کے لئے فضا ہموار کی بلکہ تقریباً ہر صنف ادب کو نئی زندگی اور بدلتے ہوئے سماجی شعور سے مطابقت پیدا کرنے کے قابل بنایا۔ یہ سخت دشوار کام تھا۔ انہیں بے انتہا مخالفت کا سامنا کرنا پڑا۔ تعلیم اور تہذیب کی راہ میں رکاوٹ کھڑی کرنے والا طبقہ ایک مضبوط قوت بن کر ان کی راہ میں حائل تھا اس لئے کہ سرسید رجعت پرستی اور فرسودہ مذہبی عقائد کے خلاف تھے جذبات کی جگہ عقل کو ترجیح دیتے تھے۔ سرسید اور ان کے رفقا نے جو ادب پیدا کیا وہ جذباتیت سے دور اور عقل و خرد سے قریب تھا۔ علی گڑھ تحریک کی کامیابی اور اس کے مقاصد کو پانے میں سرسید کو اپنے پرخلوص رفقا کا تعاون حاصل رہا حالی، شبلی، محمد حسین آزاد، نذیر احمد، محسن الملک، مولوی ذکا اللہ مولانا عبدالحلیم شرر جیسے اکابر ان کے ساتھ تھے۔

(۵۲)''حقیقت یہ ہے کہ سرسید کے ساتھ بہت سے مخلص، علم پرور، انتھک اور پر جوش کام کرنے والے تھے جو ہواؤں کا رخ

پہچانتے تھے اور وقت کے تقاضوں کا احساس رکھتے تھے اور علی گڑھ کالج محض ایک علامت تھا اس نئی زندگی میں داخل ہونے کی جو اپنا در کھولے ہوئے اندر آنے کی دعوت دے رہی تھی۔ اس دروازے کے اندر مختلف قسم کے کارواں داخل ہو رہے تھے کچھ یوں ہی آنکھ بند کئے ہوئے، کچھ گردوپیش کا اندازہ لگاتے ہوئے، سرسید جس کارواں کو لئے ہوئے آگے بڑھ رہے تھے اس میں مختلف قسم کے لوگ تھے لیکن بہم طور پر سبھوں کے دلوں میں خواہش تھی کہ وقت نے راہ میں جو رکاوٹیں ڈال رکھی ہیں انہیں عبور کر کے اپنی مادی اور روحانی زندگی کو بہتر بنایا جائے۔'' علی گڑھ تحریک کی مخالفت بھی شدید طریقے سے ہوئی اور سرسید جس نثر کی بنیاد رکھ رہے تھے۔ اس کی مخالفت میں جو مضامین لکھے گئے اور تحریک میں رکاوٹ ڈالنے کے لئے جو ادبی طوفان اٹھا، اس سے سرسید کے مشن کو نقصان کی جگہ فائدہ پہنچا اور اس نثر کو فروغ حاصل ہوا جسے سرسید فروغ دینا چاہتے تھے۔

(۵۳) ''بہت سے اخباروں میں مخالفانہ مضمون چھپنے لگے اور چند پرچے جن میں سے کانپور کا نور الآفاق اور نور الانوار زیادہ مشہور تھے، تہذیب الاخلاق کے توڑ پر جاری کئے گئے۔''

ان رسالوں میں سرسید اور علی گڑھ تحریک کی مخالفت میں مضامین شائع ہوتے تھے۔ اردو میں مزاحیہ ادب کی بنیاد بھی اسی سلسلے کی کڑی ہے۔ اودھ پنچ اور دوسرے پنچ اخباروں میں سرسید کی مذمت میں مضامین شائع ہوتے تھے انہیں پھبتیوں اور طنز کا نشانہ بنایا جاتا تھا۔ لطیفے ایجاد کئے جاتے تھے لیکن ان کارروائیوں نے سرسید کو مطلق ہراساں نہیں کیا بلکہ وہ زیادہ انہماک اور توجہ کے ساتھ علمی اور ادبی کاموں میں مصروف ہو گئے۔ سرسید نے نہ صرف جدید ادب کی بنیاد رکھی بلکہ ایسا ذہن تیار کیا جو قدامت سے دامن چھڑا کر جدید تقاضوں سے ہم آہنگ ہونے کی صلاحیت رکھتا تھا۔

(۵۴) ''سرسید نے اردو ادب کو جو ذہن دیا اس کے عناصر ترکیبی کی اگر فہرست تیار کی جائے تو اس کے بڑے بڑے عنوان یہ ہونگے مادیت، عقلیت، اجتماعیت اور حقائق نگاری لیکن سرسید کی تحریروں کا اگر تجزیہ کیا جائے تو اس کا اندازہ ہوتا ہے کہ ان کی تصانیف کا دائرہ بہت وسیع ہے اور اس میں افسانوی ادب کے عناصر بھی موجود ہیں وہ نرے معلم اخلاق ہی نہیں تھے ان کے اکثر مضامین ایسے بھی ہیں جو ادبی حسن اور افسانے کی دلکشی رکھتے ہیں۔''

ان کے مضامین میں گذرا ہوا زمانہ، امید کی خوشی، آدم کی سرگذشت، سراب حیات، افسانوی عناصر اپنے اندر رکھتے ہیں۔ سرسید اور ان کے رفقاء نے جس جدید ادب کی بنیاد رکھی اس میں اصلاح پسندی، مقصدیت اور افادیت کا عنصر اہم ترین عنصر ہے۔ سرسید کی تحریریں بھی اصلاح پسندی اور افادیت سے بھرپور ہیں۔ ان کی سادگی، روانی اور بے تکلفی ایک ادبی حسن بھی رکھتی ہے سرسید کے رفقاء میں سے ہر ایک نے شعر و ادب کے مخصوص میدان کو اپنی جولان گاہ بنایا۔ اس دور کے ادبی کارنامے باوجود اس کے کہ اخلاقیات اور مقصدیت کے تابع ہیں اردو ادب کی تاریخ میں اپنا خاص مقام رکھتے ہیں۔

(۵۵) ''اگرچہ ناول کا لفظ اور اس کی ہیت انگریزی ادب کے ذریعہ ہندوستان آئے لیکن اصل میں ہندوستان کے وہ مخصوص حالات تھے جنھوں نے یہاں کے ادیبوں کو ناول نگاری کی طرف راغب کیا حقیقت میں یہ ایک ضرورت تھی کیونکہ کہانی ہر زمانے میں ادب کی مقبول ترین صنف رہی ہے۔''

سرسید کے رفقاء میں ڈپٹی نذیر احمد اردو کے پہلے ناول نگار ہیں۔ ڈپٹی نذیر احمد نے مراۃ العروس ۱۸۶۹ء میں لکھی۔

(۵۶)''اردو کے پہلے ناول نگار ڈپٹی صاحب ہیں بعید از قیاس داستانوں کی جگہ اصل واقعات اور صحیح معاشرت کو قصے کی صورت میں پیش کرنے کا سہرا ان کے سر ہے۔'' یہاں یہ بات توجہ طلب ہے کہ نذیر احمد نے جب مراۃ العروس لکھی تو اردو میں ناول نگاری کا کوئی نمونہ موجود نہیں تھا۔ دراصل وقت اور زمانے کی تبدیلی کا ذہنوں پر بڑا اثر ہوتا ہے علی گڑھ تحریک نے ایسی فضا پیدا کر دی تھی کہ جس میں نئے نئے ادبی رجحانات خود بخود پیدا ہوئے آگے بڑھے اور اظہار کے لئے نئے نئے سانچے وجود میں آئے۔

(۵۷)'' نذید احمد کے پورے ناول اس زمانے کی مختلف سماجی حقیقتوں کو پیش کرتے ہیں مراۃ العروس، بنات النعش، توبۃ النصوح، فسانہ مبتلا، ابن الوقت، ایامیٰ، رویائے صادقہ میں سے کوئی ناول بھی ایسا نہیں ہے جس میں انیسویں صدی کی سماجی زندگی اور اس کے مسلمان گھرانوں کی حقیقت شعارانہ عکاسی نہیں کی گئی ہو انہوں نے زندگی کے حقائق اور اس کے ٹھوس پہلوؤں کو ہمیشہ سامنے رکھا کیونکہ ان کا مقصد انسان اور انسانی سماج کو بہتر بنانا تھا۔''

نذیر احمد کے ناول نے وقت کی اہمیت اور بدلتے ہوئے سماجی شعور کی نشان دہی کی نذیر احمد کے ناول نگاری کے بارے میں بہت کچھ کہا گیا ہے۔(۵۸)''کئی نقادوں نے ان کے بارے میں یہ کہا ہے کہ وہ جتنے بڑے عالم تھے اس کے مطابق انہوں نے کوئی تصنیف نہیں چھوڑی مگر نقاد اس بات کو بھی بھول جاتے ہیں کہ اس وقت کے سماجی مسائل مسلمانوں کے درمیانی طبقے کو بے چین کر رہے تھے اور جن کی اصلاح کے منصوبے سرسید تعلیم کے دائرے میں بنا رہے تھے جیسے حالی اور آزاد اعلیٰ درجے کی تصنیفیں کر کے پورا کر رہے تھے اسی طرح نذیر احمد اپنی ناولوں سے لوگوں کو نئی راہ دکھا رہے تھے۔'' نذیر احمد کا فن مقصدیت اور اصلاحیت سے بھرپور ہے اس لئے کہ اس دور میں معاشرتی اصلاح وقت کی سب سے بڑی ضرورت تھی، متوسط طبقے کی خواتین کی معاشرتی زندگی، ان کی جہالت، فرسودہ رسوم اور عقائد کی پابندی، بدنظمی اور توہم پرستی غرض انہوں نے اسی طبقے کی معاشرتی زندگی کے خارجی اور داخلی پہلوؤں کو اپنے ناولوں کا موضوع بنایا۔ لڑکیوں کی تعلیم و تربیت کے جن پہلوؤں کو بنات النعش اور مراۃ العروس میں زیر بحث لایا گیا ہے وہ پوری قوم کی زندگی کا ایک لائحہ عمل پیش کرتا ہے۔

مراۃ العروس میں اخلاقی تعلیم اور خانہ داری پر زور تھا، بنات النعش میں علمی اور دینی پہلوؤں پر بھی بحث کی گئی ہے۔ توبۃ النصوح کا شمار نذیر احمد کے اچھے ناولوں میں ہوتا ہے، اس کا بنیادی مقصد اصلاح احوال ہے۔ یہ ناول تربیت اولاد کے بارے میں ان کے نظریات کو پیش کرنے کا ذریعہ بنے۔

نذیر احمد کا مقصد معاشرتی برائیوں اور خواتین کی جہالت کا سد باب تھا ان کے اصلاح کا دائرہ بھی وسیع تھا۔ نذیر احمد اپنے ناولوں میں اگرچہ معلم اخلاق نظر آتے ہیں لیکن ان کے اندر قصہ گوئی کی بے پناہ صلاحیت تھی وہ قصہ گو پہلے تھے معلم اخلاق بعد میں، اس لئے ان کے ناولوں میں دلچسپی کا عنصر اور قصے کا فطری بہاؤ موجود ہے، کردار نگاری کے لحاظ سے ان کے کردار آج کے معیار کے مطابق نہیں، بے حد سپاٹ اور ارتقا سے خالی ہیں۔ لیکن نذیر احمد نے جن دنوں یہ ناول لکھے اس وقت کردار نگاری کا کوئی معیاری تصور موجود نہیں تھا۔

(۵۹)''ان کے ناول شدت سے مقصدی ہیں پھر بھی ان میں ایک کشش ہے اور وہ ہے حقیقت نگاری۔ مولانا خود متوسط طبقے سے تعلق رکھتے تھے اور اپنے طبقے کی خامیوں کی خصوصاً اپنے طبقے کے گھرانے کی عورتیں کی خامیوں کی جس خوبی سے انہوں نے تصویریں کھینچی ہیں اور ان کرداروں کو مثالی بنانا چاہا ہے وہ لائق ستائش ضرور ہے یہ صحیح ہے کہ ان کے کرداروں میں ارتقا نہیں اور وہ گڑھے گڑھائے

سامنے آجاتے ہیں۔'' لیکن جہاں تک مکالمہ نگاری کا تعلق ہے اس میں ان کا کوئی ہم سر نہیں ان کے مکالموں کی چستی برجستگی اور حسب حال محاوروں کے استعمال نے ان کے ناولوں کو غیر معمولی دلچسپی کا حامل بنا دیا ہے۔ (۶۰) ''جب وہ مسلمانوں کے متوسط طبقے کی عورتوں کی گفتگو خاص انہیں کی مخصوص محاوروں اور انداز میں لکھتے ہیں تو وہ اپنے کمال پر ہوتے ہیں۔''

نذیر احمد کے دیگر اصلاحی ناولوں میں بھی ان کا یہی کمال پڑھنے والوں کو اپنا گرویدہ بنالیتا ہے محسنات یا فسانہ مبتلا بھی ان کا ایک دلچسپ اور نصیحت آموز ناول ہے اس میں انہوں نے کثرت ازدواج کی خرابیوں کو بیان کیا ہے۔ نذیر احمد نے اپنے ناولوں کے ذریعے عورتوں کی جہالت، ناعاقبت اندیشی اور بدسلیقگی کے ساتھ ساتھ مردوں کی جانب سے ان پر روا رکھے جانے والے مظالم کو بھی پیش کیا ہے۔ کثرت ازدواج کی خرابیوں کو موضوع بنا کر جہاں ایک طرف انہوں نے اس مظلوم طبقے کے خاموش احتجاج کو زبان دی، دوسری طرف بڑی جرأت اور ہمت سے کام لے کر ایسے مسئلے کو چھیڑا جو ہمارے معاشرے کا نہایت حساس مسئلہ تھا۔

نذیر احمد کی پوری زندگی تصنیف و تالیف میں گزری ناولوں کے علاوہ بھی ان کی علمی اور مذہبی تصنیفات کا دائرہ نہایت وسیع ہے لیکن ہم نے موضوع کے حوالے سے نذیر احمد کی ناول نگاری پر خصوصی توجہ دی ہے۔ نذیر احمد نے آغاز ہی میں اردو ناول نگاری کے لئے اپنے ناولوں میں ایک معیار پیش کیا اور اپنے ناولوں کی بنیاد زندگی سے اخذ کردہ کہانیوں پر رکھی۔

(۶۱) ''نذیر احمد اردو کے پہلے کامیاب ناول نگار ہیں انہیں کہانیاں کہنا آتا ہے اور ان کی کہانیاں زندگی سے براہ راست چنی گئی ہیں۔'' مولانا حالی سرسید کے رفقا میں اہم ترین ہیں کہ انہوں نے جدید ادب کے فروغ میں سب سے زیادہ حصہ لیا حالی شاعر تھے اور غالب کے شاگرد بھی، مسدس حالی میں حالی کا سماجی شعور ان کی جودت طبع اور قومی دردمندی پوری طرح نمایاں ہے حالی بڑی صلاحیتوں کے بزرگ تھے نظم اور نثر دونوں صنفوں پر ان کی گرفت مضبوط تھی انہوں نے مسدس کے ساتھ تنقید کے میدان میں اپنی صلاحیتوں کا لوہا مقدمہ شعر و شاعری لکھ کر منوایا۔ لیکن حالی قصہ گوئی کے میدان میں بھی پیچھے نہیں رہے۔ حالانکہ وہ قصہ گوئی کی دنیا کے آدمی نہیں تھے۔ سرسید کی تعلیمی پالیسی سے حالی کا گہرا تعلق تھا وہ اس کے زبردست حامی تھے۔ (۶۲) ''حالی نے معاشرتی اور اخلاقی زندگی کی بعض اہم تعلیمی ضروریات کی تکمیل کے لئے مجالس النساء کے نام سے ۱۸۷۴ء میں ایک کتاب لکھی۔''

نذیر احمد نے ناول نگاری کی جو راہ نکالی تھی مجالس النساء میں حالی کے یہاں معاشرتی اصلاح کے وہ سارے عناصر موجود ہیں۔ فرق اتنا ہے کہ نذیر احمد نے جو بات محاوروں کے زور سے کہی ہے، ان ہی باتوں کو حالی نے اپنے نرم اور دھیمے لہجے میں بڑی ہمواری اور تنظیم کے ساتھ پیش کیا ہے حالی نے مجالس النساء کو نصیحت کی صورت میں لکھا ہے۔ شریف گھرانوں میں بچیوں کی تعلیم اور تہذیبی اور اخلاقی تربیت صرف اسی طور پر ممکن ہے جب کہ عورتیں زیور تعلیم سے آراستہ ہوں اس مسئلے کو یہاں مختلف مجالس کی صورت میں پیش کیا گیا ہے۔ حالی کی شخصیت کی طرح مجالس النساء بھی تصنع اور بناوٹ سے پاک اور خلوص اور سادگی کا آئینہ ہے۔

نذیر احمد کے زمانے میں ہی لکھنؤ میں بھی ناول نگاری کا آغاز ہوا۔ نذیر احمد کے معاصرین میں پنڈت رتن ناتھ سرشار خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ (۶۳) ''سرشار اردو کے پہلے ناول نگار ہیں جنہوں نے زندگی کے پھیلاؤ اور اس کی گہرائی پر احاطہ کرنے کی طرح ڈالی اور اردو ناول کو اس کے بالکل ابتدائی دور میں ایک ایسی روایت سے آشنا کیا جسے فنی عظمت کا پیش خیمہ کہنا چاہیے۔'' فسانۂ آزاد میں سرشار نے لکھنؤ کی زندگی اور معاشرے کو اپنا موضوع بنایا۔ یہاں لکھنؤ کی تہذیبی زندگی کے اجتماعی نقوش ملتے ہیں یہ اتنی مکمل اور جامع ہے کہ اس تصنیف کی

بدولت سرشار نے اپنے دور کے لکھنؤ کو ابدیت عطا کی۔ فسانۂ آزاد ضخامت کے اعتبار سے داستانوں کی سی وسعت رکھتا ہے۔ اردو ناول کی دنیا میں ان کی اہمیت یہ ہے کہ (٦٤) ''انہوں نے اپنے ناول میں مرقع نگاری کی ابتدا کی وہ اپنے گردوپیش کی زندگی پیش کرتے ہیں اس زندگی کی عکاسی اتنی صحیح ہوتی ہے کہ نقل اور اصل میں فرق معلوم نہیں ہوتا اس کے علاوہ ادنی و اعلیٰ پیشہ ور ملازم ارزل، اشراف، شرابی چانڈو باز مختصر یہ کہ ہر قوم، ہر فرقہ، ہر سوسائٹی، ہر فرد کا ذکر کیا ہے اور یہ سب یقین کی حد تک سچے ہیں۔''

فسانۂ آزاد میں اگرچہ ربط اور تسلسل کی کمی ہے لیکن اس بے ربطی میں بھی ایک ربط اور تسلسل کا احساس ہوتا ہے اس لئے کہ یہاں معاشرے کی بکھری ہوئی تصویروں کو انہوں نے ایک ناول نگار کی طرح زندگی کے تجربے اور مشاہدے سے کام لے کر سمیٹا ہے۔ فسانۂ آزاد نے جس لکھنؤ کو پیش کیا ہے وہ دورِ زوال کا لکھنؤ ہے، جاگیردارانہ معاشرہ انحطاط اور اخلاقی پستی کا شکار تھا۔ جھوٹی شان وشوکت کا بھرم رکھنے کے لئے رقابت، خوشامد، جھوٹ اور منافقت کے سہارے لوگ زندہ تھے۔ اس کے علاوہ سرشار کا زمانہ برصغیر میں سیاسی مذہبی اور معاشرتی اصلاح کا زمانہ تھا خاص کر سرسید کی علی گڑھ تحریک نے اردو ادب کو جس طرح متاثر کیا تھا۔ اس کے اثرات بھی موجود ہیں فسانۂ آزاد میں اصلاح کا پہلو بھی نمایاں ہوتا ہے تعلیم نسواں پر بھی زور دیا گیا ہے۔ (٦٥) ''سرشار کے ذہن اور دماغ میں عورتوں کی تعلیم و تربیت کا ایک خاص معیار تھا جس کو منوانے کے لئے انہوں نے شروع سے آخر تک کوشش کی۔'' لیکن سرشار کے یہاں یہ اصلاحی کوششیں مقصدیت کے تابع نہیں ان کی نظر زندگی کے کسی ایک گوشے اور پہلو پر نہیں بلکہ زندگی ان کے لئے لامحدود اور وسیع ہے۔

(٦٦) ''یہ وقت تھا جب پرانی دنیا ختم ہو رہی تھی اور نئی دنیا جنم لینا چاہتی تھی سرشار دونوں کے درمیان کھڑے ہوئے اپنی ذہانت سے دونوں پر تنقید کر رہے تھے سیاسی و معاشی حالات نے جو تبدیلیاں پیدا کی تھیں سرشار ان سے بے خبر نہ تھے، اودھ کی معاشرتی زندگی جس موڑ پر آ گئی تھی وہ اس کا احساس رکھتے تھے۔'' اور اس احساس کے تحت انہوں نے طنز و ظرافت کے پردے میں لکھنؤ کی معاشرتی زندگی اور اس کے مخصوص مزاج کو پیش کیا ہے۔ (٦٧) ''سرشار کی ظرافت کی بنیاد ذہانت پر ہے جس کے دوسرے معنی یہ ہیں کہ اس کی پوری معاشرتی زندگی جس کا مدار صرف اس بات پر ہے کہ انسان کے شب و روز لطف و تفریح اور عیش و نشاط میں بسر ہوں۔'' فسانۂ آزاد کی مقبولیت اور پسندیدگی کا راز یہی ظرافت زندہ دلی اور شوخی ہے جسے فسانۂ آزاد کی اہم خصوصیت کہا جا سکتا ہے۔

(٦٨) ''گویا اس ظرافت کی جڑیں ایک طرف تو معاشرتی زندگی کی تہوں سے پھوٹ کر نکلی ہیں اور دوسری طرف معاشرتی زندگی کے رنگ میں پوری طرح رچے ہوئے مصنف کی ذات کی گہرائیوں میں سے ابھری ہیں اس طرح اس میں کسی طرح کے خارجی تکلف، تصنع فنی نظم یا ترتیب یا اہتمام کو ذرا دخل نہیں ظرافت یہاں اس مکمل زندگی کا نام ہے۔ جس میں خوش فکری، خوش فعلی اور خوش باشی کو انسانی زندگی کا سب سے پہلا حق اور سب سے محبوب مقصد سمجھا جاتا ہے۔''

سرشار نے کرداروں کی تخلیق میں بھی لکھنوی زندگی میں ظرافت کی فراوانی کو پیش نظر رکھا ہے خاص کر خوجی کی صورت میں سرشار نے ایک ایسا کردار تخلیق کیا ہے جو زندہ جاوید ہے۔

(٦٩) ''کبھی کبھی تاریخی اور نیم تاریخی کردار بھی خصوصیت اختیار کر لیتے ہیں لیکن ایک سماجی اور نفسیاتی کردار جس کی تخلیق کسی فنکار نے کی ہو۔ اس میں ایک مخصوص نوع کی ابدیت پائی جاتی ہے انگریزی اور دوسرے یورپی ادب میں ایسے کئی کردار ہمیں ملتے ہیں لیکن اردو ادب میں ان کی تعداد بہت کم ہے اس کم تعداد میں خوجی کا مرتبہ بہت بلند ہے۔''

خوجی کا کردار اس لحاظ سے بھی اہم ہے کہ اس نے اردو کے افسانوی ادب کو اس جیسے بہت سے کردار دئے حاجی بغلول، احمق اللذین، دراصل خوجی کا عکس پیش کرتے ہیں فسانۂ آزاد نے اردو ناول نگاری کا عصری زندگی سے رشتہ مضبوط کیا فسانۂ آزاد کی یہ بھی ایک خصوصیت ہے کہ نہ صرف کردار بلکہ مکالمے کے ذریعے کرداروں کی ذہنی اور نفسیاتی عوامل کی نشاندہی ہوتی ہے۔

(۷۰)''سرشار کی عبارت کی خوبی ان کے مکالموں میں پوشیدہ ہے ان کی کتابوں کا بیشتر حصہ مکالموں کی شکل میں ہے اور ان کی اہم خصوصیت یہ ہے کہ وہ ہر طبقے اور ہر ماحول کی گفتگو پیش کرنے پر قادر ہیں وہ روزمرہ کی گفتگو ان الفاظ میں ہی پیش کر دیتے ہیں جس طرح وہ ادا کی گئی ہے اس سے ان کی حیرت انگیز قوت مشاہدہ کا احساس ہوتا ہے۔ سرشار کے مکالموں میں طنز، پھکڑ اور فحاشی، خوش طبعی اور ذہانت ادبیت اور ابتذال سب کچھ ہے، جس طرح سماج کے افراد کی بات چیت مختلف معیاروں کی حامل ہوتی ہے۔ اسی طرح سرشار کے مکالمے حسب ضرورت مختلف معیاروں کے حامل ہیں۔''

سرشار نے مکالموں کے ذریعے کرداروں کی حقیقی زندگی کے نقش کو ابھارا ہے اس طرح سرشار نے اردو ناول نگاری کو کرداروں اور مکالمے کے ذریعے جاندار بنانے کا ایک معیار دیا ہے۔ اور ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ

(۷۱)''بیسویں صدی کی ناول نگاری کے لئے نذیر احمد اور سرشار کا چھوڑا ہوا اثاثہ اس قدر اہم اور وقیع ہے کہ بغیر اس کو پیش نظر رکھے بیسویں صدی کی ناول نگاری کو نہیں سمجھا جاسکتا۔''

(۷۲)''داستان سے ناول کے سفر میں فسانۂ آزاد ایک بڑا جنکشن ہے جہاں ہر ایک کو رکنا ہوگا تاکہ وہ اگلی گاڑی پکڑ سکے۔''

فسانۂ آزاد نے اردو ناول میں ظرافت اور خوش طبعی کے ذریعے تنقید حیات کا جو رخ پیش کیا تھا اس کی بہترین مثال منشی سجاد حسین کا مزاحیہ ناول حاجی بغلول ہے۔ (۷۳)''شرر اور سرشار کے معاصرین میں ایک اور ناول نگار قابل ذکر ہیں۔ جو دراصل اودھ پنچ کے حلقے سے تعلق رکھتے ہیں اودھ پنچ صرف اخبار نہیں ایک ادارہ تھا اور منشی سجاد حسین اس ادارے کی روح تھے۔ اودھ پنچ کا مقصد ظرافت نگاری تھا یہ جدت پسندی کا مخالف اور روایت پسندی کا علمبردار تھا، اس کی زد میں جو بھی آجاتا سلامت نہ نکل پاتا۔ مولانا حالی بھی اس کے تیروں کا شکار ہوئے سرسید بھی، شرر بھی اس سے بچ نہ پائے۔'' منشی سجاد حسین اودھ پنچ کے ایڈیٹر تھے انہوں نے اودھ پنچ میں قسط وار ناول کا سلسلہ حاجی بغلول کے نام سے شروع کیا۔ سرشار کے خوجی کی طرح اس کردار نے بھی بڑی مقبولیت حاصل کی۔

ان کی ظرافت کا اندازہ ان کے دوناولوں حاجی بغلول اور احمق اللذین سے ہوتا ہے اودھ پنچ میں لکھنے والوں کا ایک گروہ تھا جو طنز و مزاح کے ذریعہ حالات حاضرہ اور قومی مسائل پر مضامین لکھتے تھے۔ ان میں مرزا مچھو بیگ ستم ظریف، احمد علی شوق، پنڈت تربھون ناتھ ہجر اور دوسرے لکھنے والے شامل تھے۔

حاجی بغلول کا کردار اردو کے افسانوی ادب میں یادگار کردار ہے یہ اپنی سادہ لوحی اور حماقت آمیزی سے خالص مزاح کا قابل ذکر نمونہ ہے خوجی کی قردلی کی طرح حاجی بغلول کی جریب زیتونی بھی ایک خاص رویے کی ترجمان ہے۔

(۷۴)''سجاد حسین کے ناول حاجی بغلول اور احمق اللذین اردو ظرافت کی تاریخ میں خصوصی مقام کے مستحق ہیں انہیں پڑھئے تو انگریزی کے ادیب چارلس ڈکنز کے مزاحیہ شاہکار پک وک پیپرز کا سا لطف حاصل ہوتا ہے۔''

اگرچہ فنی لحاظ سے یہ ناول اعلی پائے کے نہیں لیکن اردو ناول کے ارتقاء میں ان کا جو حصہ ہے وہ قابل توجہ ضرور ہے اردو ناول میں

طنز وظرافت کی ترویج کے سلسلے میں حاجی بغلول اور احمق اللذین، طرح دار لونڈی، اور میٹھی چھری کی اپنی اہمیت ہے۔

انیسویں صدی کے ناول نگاروں میں مولانا عبدالحلیم شرر کا نام اپنے تاریخی ناولوں کی بناء پر خاص اہمیت کا حامل ہے۔

(۷۵) ''بیسویں صدی کے اہم ادبی رجحانات، تحریکیں اور تصورات ہندوستان کی سیاسی سماجی اور معاشی زندگی سے وابستہ رہے اور ان کا اثر ناول نگاری میں پوری طرح نمایاں ہوا ۱۸۵۷ء کے بعد زندگی کی حقائق سے آنکھیں چار کرنے کا حوصلہ عام ہوا تو ادب میں بھی حقائق کو پیش کرنے پر زور دیا گیا اور اس ضرورت کی تکمیل کے لئے ناول کا آغاز ہوا۔''

شرر کی ناول نگاری کا تعلق ماضی کے حقائق یعنی تاریخ سے ہے شرر نے ناول نگاری کا آغاز جس دور میں کیا اس وقت سرسید کی علی گڑھ تحریک اپنا اثر دکھا رہی تھی حالی کے مسدس نے ماضی کی عظمتوں کے ساتھ حال کی پستی کو محسوس کرانے کی کوشش کی تھی۔

(۷۶) ''شرر ماضی کی عظمت دکھا کر حال کی پستی کا احساس پیدا کرنا چاہتے ہیں۔'' شرر نے ناول نگاری کے لئے تاریخ میں سفر کیا، شرر کو انیسویں صدی کا ایسا ناول نگار کہا جا سکتا ہے۔ جن کے ناول فنی لحاظ سے بھی ناول کے بنیادی مطالبات پورے کرتے ہیں۔

(۷۷) ''وہ اردو کے پہلے ناول نگار ہیں جنھوں نے سلیقے کے ساتھ ناول نگاری کی۔ ناول کے تمام فنی لوازمات کی پابندی شرر کے یہاں ملتی ہے اگر دیکھا جائے تو شرر نے نہ صرف ناول نگاری کے فن کو سلیقے سے برتا بلکہ اپنے پیچھے آنے والوں کیلئے ایک مثال کی حیثیت اختیار کر لی۔''

(۷۸) ''شرر نے فنی یا تکنیک کے ضروری لوازم کو بالالتزام برتا ہے۔ پلاٹ، کردار نگاری، واقعہ نگاری وہ سارے اصول موجود ہیں جن کی تلقین و تبلیغ فن کے پیرو کرتے ہیں شرر کو اس بات کا پورا احساس ہے کہ ناول کا پلاٹ واقعات کی ایک ترقی پذیر یا ارتقائی صورت ہے۔'' شرر نے اردو میں باقاعدہ ناول نگاری کی بنیاد ڈالی اور ان کے ناول اپنے دور کے دیگر ناول نگاروں سے زیادہ مکمل اور ناول کی فارم کے پابند ہیں۔ شرر کی ناول نگاری کا اصل جوہر تاریخی ناولوں میں ابھر کر سامنے آتا ہے۔ انہوں نے معاشرتی ناول بھی لکھے ہیں لیکن وہ اس میں اتنے کامیاب نہیں۔ دربار حرام پور، 'بدرالنساء کی مصیبت' میں انہوں نے جو معاشرتی حقائق پیش کئے ہیں ان میں وہ پوری طرح کامیاب نہیں۔ دراصل شرر نے جس زمانے میں تاریخی ناولوں کا آغاز کیا وہ برصغیر میں اصلاحی تحریکوں کا دور تھا۔

(۷۹) ''ان دنوں محمد بن عبدالوہاب کی تحریک ہندوستان کی مذہبی فضا میں نہ صرف اصلاحی بلکہ انقلابی تحریک تصور کی جاتی تھی۔ شرر اس سے متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکے انہوں نے محمد بن عبدالوہاب کے ایک رسالے کا اردو میں ترجمہ کیا یہ اس امر کی غمازی کرتا ہے۔ کہ شرر کا ذہن شروع ہی سے زندگی کے جمود اور تعطل کے خلاف تھا۔ اور اس میں ایک نئی ہلچل پیدا کرنے کا آرزومند تھا۔ شرر کی ان ذہنی کیفیات کو سرسید، شبلی اور محسن الملک کے قرب نے اور بھی جلا بخش دی۔''

شرر نے ماضی کے عظمتوں اور تاریخ کے بھولے ہوئے افسانوں کو اس لئے ناول کا موضوع بنایا کہ تاریخ کو ناولوں میں اگر قصے کے طور پر پیش کیا جائے تو قصے کی دلچسپی کے باعث لوگوں میں مقبول ہوگا اور ماضی کی عظمتوں کو جاننے کے بعد قوم کے دل میں احساس زیاں ہی نہیں بلکہ ترقی اور کھوئی ہوئی عظمت کو دوبارہ حاصل کرنے کی خواہش جاگ اٹھے گی۔ عام طور پر یہ خیال کیا جاتا ہے کہ (۸۰) ''شرر نے والٹر اسکاٹ کے تاریخی ناول Talisman کو پڑھنے کے بعد اپنا پہلا تاریخی ناول ملک العزیز ورجینا ۱۸۸۸ء میں لکھا۔'' ہمارے تنقید نگاروں نے شرر کے تاریخی ناول پر اسی نقطہ نظر سے روشنی ڈالی ہے۔ دراصل شرر نے تاریخی ناولوں کا آغاز جس دور میں کیا اس میں مغربی

ادب ترجمے کے ذریعے اردو ادب میں تیزی سے داخل ہو رہا تھا۔ ناول میں مغربی ادب کے تراجم نے رجحانات اور خیالات پر متعدد طریقوں سے اثر ڈالا تھا۔

(۸۱)''انگریزی ادب کے ساتھ بنگالی ادب کا بھی اثر اردو ناول نگاری پر پڑ رہا تھا۔ ڈاکٹر سنیتی کمار چٹرجی کا خیال ہے کہ انگریزی ادب کے بعد بنگالی ادب کا اثر تمام ہندوستانی زبانوں پر پڑا۔ شرر نے بنگالی ناول درگیش نندنی کا ۱۸۸۶ء میں ترجمہ کیا۔'' غالباً یہی وجہ ہے کہ شرر کے تاریخی ناولوں کو اسکاٹ کے ناول Talisman سے متاثر بتایا گیا اور اسے انتقامانہ کارروائی بھی قرار دیا گیا لیکن یہ درست نہیں۔

(۸۲)''شرر نے یورپ کی سیاحت کے دوران یا اسکاٹ کے ناولوں کا مطالعہ کر کے تاریخی ناول نگاری کے آغاز کا فیصلہ نہیں کیا بلکہ یورپ جانے سے پہلے وہ کم از کم پانچ تاریخی ناول لکھ چکے تھے۔ جس میں ملک العزیز ورجنا ۱۸۸۸ء، حسن انجلینا ۱۸۸۹ء، منصور موہنا ۱۸۹۰ء، قیس ولبنیٰ ۱۸۹۱ء چھپ چکے تھے اور یوسف و نجمہ اور فلورا فلورنڈا کا آغاز بھی ہو چکا تھا۔''

(۸۳)''دنیا کی ادبیات کی تاریخ اس بات کی شاہد ہے کہ وہ اصناف ادب جو حادثتاً کسی زبان کے ادب میں در آئیں نہ معیاری ادب کا درجہ حاصل کر سکیں اور نہ دیرپا ثابت ہوئیں پیوندکاری کے عمل سے انکار تو ممکن نہیں لیکن پیوندکاری کے لئے خاص قسم کے حالات اور مطابقت کی بھی ضرورت ہوتی ہے۔ ورنہ اس کا بار آور ہونا ممکن نہیں ہوتا اس میں شبہ نہیں کہ تاریخی ناول نگاری کے سلسلے میں شرر مغربی ادب اور روایات سے متاثر ہوئے لیکن اس سارے عمل کو محض حادثہ قرار دے دینا قرین انصاف نہیں کیونکہ ادب کے معاملے میں خارج سے ٹھونسی ہوئی چیز کامیاب نہیں ہوتی۔ اس کے لئے سیاسی اور سماجی حالات، ماحول، قوم کا مزاج و مذاق، معاشرت اور طرز تمدن کا ایک اجتماعی اثر نمایاں حیثیت رکھتا ہے شرر نے جس سیاسی اور سماجی ماحول میں ہوش سنبھالا، قوم کی جو حالت دیکھی اور جیسی افتادِ طبع پائی تھی اس کے پیش نظر یہ کہنا بیجا نہ ہوگا کہ وہ اسکاٹ کا ناول نہ بھی پڑھتے تو بھی تاریخی ناول ضرور لکھتے۔''

بہر حال شرر کے تاریخی ناولوں نے نہ صرف یہ کہ ناول کو ہیئت کے اعتبار سے مکمل کیا بلکہ وقت کی ایک بڑی ضرورت بھی پوری کی۔ اپنے زمانے میں شرر کو بے انتہا مقبولیت حاصل ہوئی۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ قصے نگاری کے فن سے واقف تھے شرر کے ناول تاریخی حقائق سے اتنا تعلق نہیں رکھتے جتنا عشق و محبت سے رکھتے ہیں۔ اس لئے کہ ناول میں عام پسندیدگی کا بنیادی عنصر عشق اور رومان کی آمیزش ہے۔ فردوسِ بریں ان کا شاہکار ہے۔

(۸۴)''فردوس بریں شرر کے تاریخی ناولوں میں ایک شاہکار تصور کیا جاتا ہے۔ شرر نے یہ ناول ۱۸۹۸ء میں لکھا اس کا موضوع فرقہ باطنیہ کے عروج کا آخری دور ہے، اس میں شرر نے فرقہ باطنیہ کی مختصر تاریخ اور عقائد کے بیان کے علاوہ ان کی سازشوں اور طریق کار پر روشنی ڈالتے ہوئے اس گروہ کے استیصال کی داستان بیان کی ہے۔'' ربط تنظیم اور فنی سلیقے کے اعتبار سے بھی یہ اردو کا پہلا ناول ہے جس نے تاریخی ناول نگاری کا ایسا معیار پیش کیا کہ اس کی بنائی ہوئی راہوں پر تاریخی ناول نگاری نے ارتقا کی منزلیں طے کیں۔ پلاٹ، کردار اور مکالمہ نگاری کے اعتبار سے یہ مکمل ناول ہے، یہاں زمرد اور حسین کے علاوہ شیخ علی وجودی کا کردار اردو ناول کا یادگار کردار کہا جا سکتا ہے۔

(۸۵)''شیخ علی وجودی کا کردار اتنا مکمل ہے اور اس نے عیاری اور مکاری کے ایسے ایسے پردے اوڑھ رکھے ہیں کہ آخری

ملاقات پر بھی جبکہ قلعہ میں قتل عام ہو رہا ہے وہ انہیں صلاحیتوں سے کام لینے کی کوشش کرتا ہے علی وجودی کے کردار کو پُر اثر بنانے میں اس کی عالمانہ شان اس کے الفاظ، لہجے اور مکالمے، منطقیانہ اور فلسفیانہ گفتگو، صوفیانہ اصطلاحیں، مصلحت اندیشی اور موقع شناسی کا بڑا دخل ہے شرر کی تمام فنکارانہ صلاحتیں اس کردار کی تکمیل میں بیک وقت کارفرما ہیں۔'' فردوس بریں مکالمہ نگاری کے اعتبار سے بھی فن کا اچھا نمونہ ہے۔

(۸۶) ''نذیر احمد، سرشار اور شرر ہماری ناول نگاری کی تاریخ میں فنی روایت کے پیش رو ہیں ان تین ابتدائی ناول نگاروں نے اپنے ادراک کی دور بینی سے قصہ گوئی کی دنیا میں ایک نئی ڈگر کا کھوج لگایا اور اپنے فنی عمل کے ذریعے ایسی شمعیں جلائیں جنہوں نے ہر آنے والے کی راہ روشن کی۔'' شرر کے تاریخی ناولوں کے آغاز کے بعد دوسرے لوگوں نے بھی تاریخ کو موضوع بنانے کی کوشش کی ان میں محمد علی طبیب کا نام بھی قابل ذکر ہے۔ اردو کے افسانوی ادب کی ترقی میں اس دور کے اخبارات اور رسائل کا بھی بڑا حصہ ہے اس لئے کہ اس دور کے مقبول ناول، اس دور کے اخبارات اور رسائل میں چھپتے رہے۔

(۸۷) ''انیسویں صدی کے آخری تیس سال کی ایک ممتاز خصوصیت یہ ہے کہ یہ دور مشرقیت اور زمانہ تصنیف و تالیف ہے۔'' دلگداز، مرقع عالم، اودھ اخبار، اودھ پنچ ان رسائل نے عوامی ذوق کی تربیت کا فریضہ بھی انجام دیا اور اردو ناول نگاری کی مقبولیت اور پھیلاؤ میں بھی یہ رسالے اپنی اہمیت رکھتے ہیں۔ انگریزی ادب سے بھی اردو ناول نگاروں نے ترجموں کے ذریعے استفادہ کیا اور اس طرح ناول نگاری کی صنف میں کافی ترقی ہوئی۔

اسی دور میں طوائف کے موضوع پر سجاد حسین انجم کسمنڈوی کا ناول نشتر ہمارے سامنے آتا ہے یہ ناول فارسی سے اردو میں ترجمہ کے ذریعہ آیا۔ (۸۸) ''نشتر اٹھارویں صدی کے اواخر میں لکھا ہوا ناول ہے سجاد حسین انجم کسمنڈوی نے ۱۸۹۳ء میں اس کا ترجمہ کیا۔ یہ ناول اگرچہ ترجمہ ہے لیکن اردو میں طوائف کے مسئلے کی پیش کش کے اعتبار سے امراؤ جان ادا پر تقدم حاصل ہے۔'' لیکن اس رائے سے اتفاق ممکن نہیں اگرچہ یہ ناول طوائف کے موضوع پر ہے لیکن طبعزاد نہیں بلکہ ترجمہ ہے اور امراؤ جان ادا، مرزا رسوا کا طبع زاد ناول ہے۔ اپنی منفرد خصوصیات کی بناء پر امراؤ جان ادا کو اردو ناول کی تاریخ میں ایک ممتاز مقام حاصل ہے۔

اگرچہ نشتر کو امراؤ جان ادا پر تقدم حاصل نہیں لیکن اتنا ضرور ہے کہ اس ناول کے ذریعہ اٹھارویں صدی کے ایک غیر معروف ناول نگار کی علمی و ادبی صلاحیتوں کے علاوہ اس دور کے سیاسی حالات، برصغیر میں ایسٹ انڈیا کمپنی کے افسران کی پر تعیش زندگی، ان کے کردار کے مختلف پہلو، رقص و سرود اور موسیقی میں ان کی دلچسپی غرض اس ناول کے ذریعے اس دور کی زندگی کے گوناگوں گوشے ہمارے سامنے آتے ہیں۔ نشتر کا انگریزی ترجمہ ۱۹۹۲ء میں محترمہ قرۃ العین حیدر نے جو اردو کے افسانوی ادب میں ایک اہم مقام رکھتیں ہیں 'ناچ گرل' کے عنوان سے کیا، انہوں نے نشتر کا تنقیدی اور تحقیقی جائزہ لیا ہے۔

(۸۹) ''عام طور سے یہ یقین کیا جاتا ہے کہ ناول نگاری کا آغاز وکٹورین ہندوستان میں ہوا اور یہ صنف انگلستان سے درآمد ہوئی حالانکہ کافی پہلے کانپور کے ایک نوجوان حسن شاہ کی جانب سے ۱۷۹۰ء میں نشتر لکھا گیا تھا۔ اس لحاظ سے یہ معروف اور جدید ہندوستانی ناول ہے۔'' محترمہ قرۃ العین حیدر نے یہ بھی لکھا ہے کہ اردو کے نقاد اور مورخ اس سے واقفیت رکھتے ہیں اور یہ سچ ہے کہ تاریخ ادب کے نقادوں نے اس کا ذکر کیا ہے۔

(۹۰) ''نشتر ایک تماش بین کی سرگزشت ہے جو غالباً میر تقی میر کا ہم عصر تھا اور جس نے فارسی میں اپنی حیات معاشقہ کے متعلق

یہ بے مثال کتاب لکھی سجاد حسین کسمنڈوی نے اس کا اردو میں ترجمہ کیا اردو کا ترجمہ اردو کے چند بہترین ناولوں میں شمار کئے جانے کے قابل ہے۔'' تاریخ ادب لکھنے والوں سے اس معاملے میں چوک بھی ہوئی ہے۔ انہوں نے منشی سجاد حسین اودھ پنچ کے ایڈیٹر کو نشتر کا مترجم قرار دیا ہے۔ لیکن حقیقت میں ایسا نہیں نشتر کے مترجم منشی سجاد حسین انجم کسمنڈوی ہیں۔

(۹۱) ''سجاد حسین انجم کو بعض تذکرہ نویسوں نے اور نقادوں نے غلطی سے منشی سجاد حسین ایڈیٹر اودھ پنچ سمجھ لیا ہے لیکن دو ہم نام ادیب جو ہم عصر بھی تھے علیحدہ شخصیتیں ہیں۔'' حسن شاہ کی یہ آپ بیتی سچے واقعات پر مبنی ہے اس کے پہلے مترجم سجاد حسین انجم کسمنڈوی لکھتے ہیں۔

(۹۲) ''اصل کتاب سیدھی سادی فارسی ہندی آمیز زبان میں قلمی میرے پاس موجود ہے۔ سال تصنیف ۱۱۷۷ھ ہے۔ شریف مصنف نے اپنی عشق ومحبت کا واقعہ نہایت سادہ الفاظ وعبارات میں لکھا ہے تصنع اور تکلف غالباً بہت ہی کم ہے اور سچا واقعہ ہے اس لئے دیکھنے والے واقعی کلیجہ تھام لیتے ہیں۔'' ایک طوائف کی زندگی کا یہ المناک باب چونکہ سچی کہانی پر مبنی ہے اور مصنف حسن شاہ نے آپ بیتی کے طور پر پیش کیا ہے، اس لحاظ سے اردو ناولوں کی تاریخ میں اس کی جگہ ضرور ہے۔

(۹۳) ''ایسٹ انڈیا کمپنی کے عہد میں ڈیرہ دار طوائفیں کمپنی کے اعلیٰ افسران کی با قاعدہ ملازم ہوتی تھیں اور فوجی چھاؤنیوں اور کیمپوں میں ان کا قیام ہوتا تھا یہ طوائفیں رقص اور موسیقی کے فن میں کمال رکھتی تھیں، انگریزوں کے یہاں تسلط کے بعد وہ ذاتی طور پر دولت اور ثروت کے مالک بن گئے تھے اور ہندوستانی طرز زندگی اور ٹھاٹ باٹ کو اپنا لیا تھا۔ جب کہ برصغیر کے لوگ غربت وافلاس اور اقتصادی تباہ حالی کا شکار تھے۔ وہ ہندوستانی داشتائیں رکھتے یا شریف گھرانوں کی لڑکیوں سے با قاعدہ شادی کرتے تھے۔ حرم یا زنانہ رکھنے کی رسم ۱۷۶۰ء اور اس کے بعد تک برقرار رہی۔ یہ ڈیرہ دار طوائفیں زیادہ تر کشمیری ہوتیں یا پھر ان کا تعلق سندھ اور پنجاب کے قبائل سے ہوتا اور اچھی شکل وصورت کی وجہ سے ان کی بڑی پذیرائی ہوتی۔ ان ڈیرہ دار طوائفوں میں نفاست اور تہذیبی آداب کے ساتھ موسیقی کا اعلیٰ ذوق بھی موجود ہوتا تھا۔ ان کی زندگی اگرچہ کٹھ پتلیوں کی طرح بے روح اور بے جان ہوتی لیکن اس میں حسن سلیقے اور احساس جمال کی کوئی کمی نہ تھی۔''

(۹۴) ''موجودہ مترجم کی تحقیق سے ایک حیرت انگریز حقیقت کا انکشاف ہوتا ہے کہ حسن شاہ نے یہ اوریجنل قصہ انگریزی ناولوں سے متاثر ہوئے بغیر لکھا ہے۔ انہوں نے اپنے ہمعصر انگریز نواب اور ناچ کے مناظر کی بڑی مؤثر اور حقیقت پسندانہ انداز میں تصویر کشی کی ہے اور قدیم داستانی طرز کی لغزشیں بہت کم ہیں اس ناول کا پس منظر قدیم سماجی اور اقتصادی ڈھانچے کی تباہی اور بربادی کے بعد کا زمانہ ہے۔''

یہ ایک ایسے طوائف کی سچی داستان محبت ہے جو عصمت فروشی کے پیشے سے متنفر ہے حسن وخوبصورتی میں منفرد اور رقص وموسیقی کے فن میں طاق ہے حسن شاہ کی محبت میں گرفتار ہو کر ساری دنیا سے رشتہ توڑ کر صرف اس کی بن کر زندہ رہنا چاہتی ہے لیکن حسن شاہ میں ہمت اور جرأت کی کمی ہے۔ حسن شاہ کی جدائی اسے بیمار کر دیتی ہے اور پھر اس بیماری میں اس کا خاتمہ ہو جاتا ہے یہ سچی آپ بیتی، غم والم سے بھرپور ہے اور ایک طوائف کی سچی اور بے لوث محبت اور وفاداری کی بہترین مثال ہے۔ تاریخی اعتبار سے بھی حسن شاہ کی آپ بیتی 'نشتر' قابل ذکر کتاب ہے اس کا تعلق اس دور سے ہے جب اردو میں ناول کے خدوخال واضح نہیں ہوئے تھے یہی وجہ ہے کہ محترمہ قرۃ العین حیدر

نے اس ناول کی فنی خوبیوں کو سراہا ہے اور اسے پہلا ہندوستانی ناول کہا ہے۔

(۹۵) ''حسن شاہ نے جب نشتر لکھا ان کی عمر بیس سال تھی ان کے سامنے ناول نگاری کا کوئی نمونہ نہیں تھا سوائے طویل اور آرائشی قرونِ وسطیٰ کے رومانی قصوں، رزمیہ نظموں اور تمثیلوں کے۔ اس لئے اکثر انہوں نے اس روایتی انداز کو اپنایا ہے۔ خاص کر جب وہ نیا باب شروع کرتے ہیں لیکن چند سطروں کے بعد پھر وہ بے ساختہ حقیقت پر مبنی نثر کی طرف واپس آ جاتے ہیں۔'' نشتر کی پہلی اہمیت تو یہ ہے کہ ایک طوائف اور حسن شاہ کی سچی داستان عشق ہے دوسرے اس میں زبان و بیان کی سادگی اور مکالموں میں جو صداقت، سادگی اور والہانہ پن ہے وہ اسے اس دور کے ناولوں میں ممتاز مقام عطا کرتی ہے۔

(۹۶) ''یہ بات کافی حیرت ناک ہے کہ حسن شاہ نے مکالمے میں جدید فارم اختیار کیا ہے اور ڈرامے کے مکالمے نہیں لکھے جو انیسویں صدی کے افسانوی ادب کا مخصوص طرز تھا اور یہی طرز پریم چند تک باقی رہا۔''

حسن شاہ کا یہ ناول اگر چہ فارسی میں ہے لیکن بہر حال ترجمہ ہونے کے باوجود ہم اسے طوائف کے موضوع پر ایک بھرپور ناول کہہ سکتے ہیں۔ امراؤ جان ادا کے جائزے سے پہلے نشتر کا طویل تعارف اس لئے ضروری تھا کہ ترجمے اور طبع زاد کے فرق کے باوجود موضوع کی یکسانیت کے لحاظ سے نشتر طوائف کے موضوع پر پہلا ناول ہے۔ جو فارسی کے ذریعہ اردو میں آیا۔ مرزا ہادی رسوا کا شمار اردو کے اہم ترین ناول نگاروں میں ہوتا ہے۔ سرشار اور شرر کے بعد انہوں نے اردو ناول نگاری کو ارتقا کی نئی منزلوں سے آشنا کیا۔ رسوا کے پانچ طبعزاد ناول ہیں، افشائے راز، اختری بیگم، ذات شریف، شریف زادہ اور امراؤ جان ادا۔

(۹۷) ''ناول امراؤ جان ادا مارچ ۱۸۹۹ء میں مکمل ہوا اور اسی سال شائع ہوا۔'' طوائف کے موضوع کے ساتھ یہاں رسوا نے لکھنؤ کی تہذیبی زندگی اور معاشرتی زوال کو فنی سلیقے کے ساتھ پیش کیا ہے۔

(۹۸) ''بظاہر یہ کہانی لکھنؤ کی ایک نستعلیق طوائف کی داستان ہے، یہ بھی ایک پہلو ہے کہ ایک رنڈی کی زندگی جس کے تصور سے گھن آتی ہے وہ بھی انسانی سیرت اور کردار کے بعض ایسے رخ پیش کرتی ہے جس پر ادب العالیہ کی تخلیق اور تشکیل ہو سکتی ہے۔''

امراؤ جان ادا ایک فرد یا کردار کا نام نہیں بلکہ یہ اس معاشرے کی علامت ہے جو انحطاط اور زوال کی آخری سرحدوں میں داخل ہو چکا تھا طوائف کے علاوہ اس کا موضوع اودھ کی تہذیبی اور معاشرتی زندگی کا زوال اور انحطاط بھی ہے۔

(۹۹) ''امراؤ جان ادا کا موضوع زوال ہے، یہ زوال ایک خاص معاشرت کا ہے اور وہ معاشرت اودھ کے چند شہروں تک محدود ہے رسوا اس معاشرت کی تصویر دکھانا چاہتے تھے۔'' اس میں کوئی شک نہیں کہ لکھنؤ کی ایک طوائف کی وساطت سے مرزا رسوا نے لکھنوی معاشرت کے سارے پہلوؤں کو انتہائی فنکاری سے سمیٹا اور پیش کیا ہے۔ اس ناول کا کوئی ہیرو نہیں لیکن مرکزی کردار امراؤ جان ادا کا ہے اور تمام واقعات اس نے آپ بیتی کے انداز میں بیان کئے ہیں۔ یہ ناول امراؤ جان ادا کی تمام زندگی کا نچوڑ ہے یہاں یہ المناک حقیقت بھی سامنے آتی ہے کہ وہ معصوم امیرن سے زیرک، ہوشمند، شعر گوئی اور بذلہ سنجی میں طاق، مجلسی آداب میں یکتا، تجربہ کار طوائف امراؤ جان ادا کیسے بنی، حالات کی ستم ظریفی نے اُسے شریف ماں باپ کی آغوش سے جدا کر کے طوائف کے کوٹھے پر لا بٹھایا لیکن آبرومندانہ زندگی گزارنے کی خواہش اس کے دل میں موجود رہی۔ امراؤ جان ادا کی سرگذشت ناول میں حزن و ملال کا تصور بھی پیدا کرتی ہے۔

(۱۰۰) ''لیکن یہ تقدیر پرستی کا کوئی دکھڑا بھی نہیں ہے بلکہ اس میں زندگی کی تمام رعنائیاں اور دلکشیاں عروج کو پہنچی ہوئی ہیں۔ خود

امراؤ جان ادا اور رسوا کے لطیفوں، چٹکلوں، ہنسی اور چھیڑ چھاڑ کی باتوں کے باعث قاری کو اس کا احساس تک نہیں ہوتا کہ یہ ایسی غم زدہ کہانی ہے کہ جو زندگی وہ نہیں چاہتی تھی، وہ بسر کرنی پڑی اور جس کی اسے تمنا تھی اسے دور دور سے دیکھ دیکھ کر ترستی رہی۔''

مرزا رسوا کی کردار نگاری کا یہ کمال ہے کہ امیرن سے امراؤ جان ادا بننے تک کی کہانی اسی کی زبانی بیان ہوئی ہے۔اس کردار نگاری کے کمال نے زندگی کے تمام آلام و مصائب کے بیان کو افسانے سے زیادہ حقیقت بنا دیا ہے رسوا کا کردار بھی اس لحاظ سے کہ بیان کو نہ صرف آگے بڑھانے کا ذریعہ بنا ہے بلکہ اس کی موجودگی نے بیان کی المناکی کو خوش دلی اور لطافت سے بدل دیا ہے۔

(۱۰۱) ''ناول کے اندر رسوا کی حیثیت ایک کردار کی ہے مصنف اس کردار سے پورا فائدہ اٹھالیتا ہے اور جس واقعے کی تعمیر میں ضرورت ہوتی ہے، رسوا دریافت کرتے ہیں اس طرح پلاٹ کی یہ مناسبت قصے کو غیر فطری نہیں بننے دیتی، تمام واقعات میں مناسب تعلق ہے۔'' مختلف واقعات ایک تاثر پیدا کرتے ہیں اور اس موقع پر مرزا کی موجودگی اور بھی اہم معلوم ہوتی ہے اس ناول کے اندر ایک ماحول یا فضا قائم کی گئی ہے جو اتحاد و اثر میں معاون ثابت ہوتی ہے۔

کردار نگاری کا پہلو امراؤ جان ادا میں مرزا رسوا کی فنی بصیرت اور انسانی فطرت کی رمز شناسی میں مضمر ہے اس دور کے تمام ناولوں کے مقابلے میں امراؤ جان ادا میں کردار نگاری کے ارتقا پر بھی روشنی پڑتی ہے۔(۱۰۲)''امراؤ جان ادا میں لکھنؤ کے نواب زادے۔امیر زادے ان کے مصاحبین، لواحقین، ارباب نشاط جگہ جگہ ڈرامے کے کرداروں کی طرح آتے ہیں اور اپنا اپنا حصہ ادا کر کے چلے جاتے ہیں یہ سچ ہے کہ ان کی زندگی سے کوئی اعلیٰ درجے کی اخلاقی تعلیم حاصل نہیں ہوتی لیکن اس سے انسانی فطرت کے بعض پہلوؤں اور اس عہد کے عام معاشرتی حالات کی ضرور نقاب کشائی ہوتی ہے۔''

امراؤ جان ادا مرزا رسوا کی کردار نگاری کا عمدہ نمونہ ہے اس سے مرزا رسوا کی انسانی فطرت کی رمز شناسی اور فنی بصیرت کا پتہ چلتا ہے۔اس دور میں جو ناول لکھے گئے ان میں پلاٹ، کردار نگاری اور مکالمے کے اعتبار سے امراؤ جان ادا اردو ناولوں میں ترقی اور جدّت کا ایک نمونہ ہے۔(۱۰۳)''امراؤ جان ادا کے پورے پلاٹ میں قواعد کی پابندی ملحوظ رکھی گئی ہے کسی طرف سے بھی جھول نہیں، اس کا ہر کردار اور کرداروں کی گفتگو پلاٹ میں ربط اور تسلسل قائم رکھنے میں مددگار ہے ہر باب کے آغاز میں ایک شعر لکھا گیا ہے جو نفس مضمون کا اشاریہ ہے۔رسوا کی ناول نگاری کا اہم پہلو زندگی کا مطالعہ ہے جو زندگی ان کے گرد و پیش تھی اس پر رسوا نے تنقیدی نظر ڈالی اور تنقید بھی کی ہے لیکن یہ تنقید ایک مصلح یا واعظ کی تنقید نہیں بلکہ ایک فنکار کی تنقید ہے۔''

مرزا رسوا کے ناولوں میں اپنی عہد کی زندگی کی خامیوں اور خرابیوں کو جس طرح ابھارا گیا ہے اس میں تاریخی نقطہ نظر بھی موجود ہے یہاں سماجی حقائق اور تاریخ کی ہم آہنگی ملتی ہے۔(۱۰۴)''ذات شریف کے دیباچے میں لکھنوی زندگی پر مفصل تبصرہ کرتے ہوئے انہوں نے بتایا ہے کہ ان کی ناولیں موجودہ زمانے کی تاریخ ہیں۔'' مرزا رسوا نے جس طرح امراؤ جان ادا میں عصری زندگی کے نقوش اجاگر کئے ہیں اس میں ان کے تصور حیات اور تاریخی شعور کو بڑا دخل ہے زمانے کے بدلتے ہوئے مزاج کا انہیں پورا احساس تھا مرزا رسوا کے ناول پہلی مرتبہ فن کی تکمیل کا احساس دلاتے ہیں اور اپنے وقت کی ضروریات پوری کرتے ہیں۔(۱۰۵)''امراؤ جان ادا کے کرداروں کو اس کے نادر مکالموں نے اور بھی کامیاب بنا دیا ہے۔سرشار بھی مکالموں کے ذریعہ ہی اپنے کرداروں کے اندر زندگی پیدا کرتے ہیں لیکن ان کے یہاں بیانیہ قوت نہیں ہے۔رسوا کے یہاں بیان کی طاقت کے ساتھ ساتھ مکالمہ نگاری کی بھی صلاحیت ہے ان دونوں خوبیوں نے ان کے

کرداروں کو اردو ناول نگاری کی تاریخ میں نایاب بنا دیا ہے۔''

(۱۰۶)''رسوا کے مکالموں کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ حقیقت اور واقعیت کا حسن رکھتے ہیں ہر کردار اپنی مخصوص ذہنیت ماحول اور سماجی حیثیت سے ہم آہنگ ہے وہ نوکر ہوں، آقا ہوں، چوک کی طوائفیں ہوں یا شریف زادیاں ہوں فطری خصوصیت مکالموں سے ہویدا ہے۔''اس میں کوئی شک نہیں کہ مرزا رسوا نے امراؤ جان ادا کے ذریعہ اردو ناول نگاری کو نئی منزلوں سے آشنا کیا واقعیت نگاری اور حقیقت نگاری کے ذریعہ نئی سمت کی رہبری و رہنمائی کا فریضہ بھی انجام دیا۔ ہمارے ناولوں میں جو تخیل پرستی اور مثالیت پسندی کا پہلو موجود تھا رسوا نے اس کے مقابلے میں حقیقت نگاری اور واقعیت نگاری کی بنیاد رکھی۔ (۱۰۷)''رسوا نے تخیلیت اور مثالیت پسندی کو چھوڑ کر حقیقت نگاری پر اپنے ناول کی بنیاد رکھی امراؤ جان ادا اپنی افسانوی دلکشی کے باعث اردو زبان کا مایہ ناز شاہکار ہے۔''

(۱۰۸)''اس بات پر بھی نقاد متفق ہیں کہ حقیقت پسندی کے اعتبار سے یہ اردو کے اہم ناولوں میں سے ہے ایک طوائف کے تصویر کے پیچھے ہر طبقے کے لوگ کھڑے دکھائی دیتے ہیں اور وہ لکھنؤ ہمارے سامنے آجاتا ہے جو انیسویں صدی کے اواخر میں دم توڑ رہا تھا اس وقت کی تہذیب، ادبی زندگی، سماجی اور مذہبی حالت دیہاتوں کی معاشی بدحالی اور لوٹ مار کے علاوہ جذبہ محبت کے بے نظیر نقشے بھی اس ناول میں ملتے ہیں۔'' مرزا رسوا کے دوسرے ناول امراؤ جان ادا کے درجے کے نہیں۔

(۱۰۹)''مرزا رسوا کے دوسرے ناول امراؤ جان ادا کے مقابلے میں زیادہ کامیاب نہیں ہوئے ذات شریف اور شریف زادہ میں جو خرابی ہے وہ یہی ہے کہ حقائق ان میں زیادہ ابھر آئے ہیں۔''

(۱۱۰)''ناول شریف زادہ امراؤ جان ادا کے بعد لکھی گئی ہے۔ یہ امراؤ جان ادا جیسی دلچسپ نہیں لیکن دلچسپی سے یکسر خالی بھی نہیں کردار نگاری، پلاٹ، مکالمہ نظریہ حیات اور اسلوب ادا ہر اعتبار سے معیاری ہے۔'' اگر چہ ان کے ناول ذات شریف اور شریف زادہ میں اصلاح کا پہلو غالب ہے لیکن یہاں انہوں نے اپنے نظریہ حیات کی زیادہ ترجمانی کی ہے۔ شریف زادہ میں عابد حسین کا کردار ایک محنتی خوددار انسان کا کردار ہے۔

(۱۱۱)''مرزا رسوا نے ان مثالی کرداروں کے ذریعہ لکھنوی معاشرے کی بے عملی اور کاہلی کی فضا کو توڑا ہے اور ایسے جدید دور کے کردار کی تخلیق کی ہے جو انفرادی اور اجتماعی زندگی سنوارنے کے لئے محنت و لگن سے کام لیتا ہے اور علم و ہنر کی قدر و قیمت کو سمجھتا ہے۔ رسوا نے آرام طلبی اور عیش کوشی کی جگہ یہاں محنت کی عظمت کو واضح کیا ہے۔'' رسوا کا زمانہ سیاسی لحاظ سے اہم زمانہ تھا برصغیر میں اصلاحی تحریکوں نے ایک قسم کی ذہنی بیداری پیدا کر دی تھی۔ رسوا کے یہاں ان تحریکات کے اثر سے اصلاحی رجحان پیدا ہوا۔

(۱۱۲)''لکھنوی شاعری اور ادب میں رسوا کی اصلاحات کا وہی درجہ ہے جو سرسید اور حالی کا عام مسلمانوں کی اصلاح میں۔''

امراؤ جان ادا میں مرزا رسوا نے لکھنؤ کے جاگیردارانہ نظام کے کھوکھلے پن اور زوال کو تنقیدی نظروں سے دیکھا اور ذات شریف اور شریف زادہ میں وہ معاشرے کو بدلنے اور زندگی کو با مقصد بنانے کا نظریہ پیش کرتے ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ مرزا رسوا نے مثالیت پسندی کے ساتھ حقیقت نگاری کا ایک معیار بعد کے زمانے میں لکھے جانے والے ناولوں کو دیا، اس لحاظ سے مرزا ہادی رسوا کا شمار اردو ناولوں کے معماروں میں ہوتا ہے۔ مرزا رسوا کے بعد اردو ناولوں میں طوائف کے موضوع نے ایک روایت کی شکل اختیار کی۔

قاری سرفراز حسین عزمی کے ناول شاہد رعنا کا بنیادی موضوع طوائف ہے۔ قاری سرفراز حسین عزمی نے طوائف کے موضوع پر

آٹھ ناول لکھے۔ سعید، سعات، بہار عیش، خمار عیش، سراب عیش، سزائے عیش اور شاہد رعنا، قاری سرفراز حسین عزمی بنیادی طور پر مبلغ تھے اور طوائف کے موضوع کو انہوں نے تبلیغ اور اصلاح کا ذریعہ بنایا۔

(۱۱۳)''شاہد رعنا کے سوا ان کا کوئی بھی دوسرا ناول ایسا نہیں ہے جو اہمیت رکھتا ہو لیکن خود 'شاہد رعنا' انہیں زندہ رکھنے کے لئے کافی ہے۔'' یہاں انہوں نے دہلی کی ایک طوائف ننھی جان کی سرگزشت بیان کی ہے۔قاری سرفراز حسین نے اگرچہ اصلاح وتبلیغ کے مسئلے کو یہاں اہمیت دی ہے لیکن بہرحال انہوں نے طوائف کی زندگی کے نشیب وفراز کو اجاگر کیا ہے۔ ننھی جان ایک طوائف کے یہاں جنم لیتی ہے۔وہ پیشہ وارانہ زندگی کے تمام نشیب وفراز سے واقف ہے لیکن اندر سے اس کا دل طوائف کا نہیں بلکہ ایک عورت کا دل ہے جو اپنی موجودہ زندگی سے غیر مطمئن اور شریفانہ زندگی گزارنے کی آرزومند ہے۔شاہد رعنا کا انجام بھی نظریئے کا تابع ہے، آخر میں وہ تائب ہوکر نکاح کرلیتی ہے اور اپنے شوہر مرزا کے ساتھ فریضہ حج بھی ادا کرتی ہے۔قاری سرفراز حسین عزمی نے طوائف کی زندگی کے انسانی پہلوؤں مثلاً انسانی ہمدردی، خوف خدا اور گناہ کی زندگی سے نفرت کو بھی ابھارا ہے۔زبان وبیان اور کردار نگاری کے اعتبار سے یہ اولین دور کے اچھے ناولوں میں شمار کی جاتی ہے۔

راشد الخیری ابتدائی دور کے ناول نگاروں میں اہم ہیں انہوں نے مولوی نذیر احمد کی معاشرتی اصلاح کی کوشش کی روایت کو اپنے ناولوں میں جگہ دی۔ راشد الخیری نے خاص طور پر عورتوں کے مسائل پر توجہ کی، ان کی یہ کوشش اردو افسانے میں ایک نئی سمت کا آغاز تھا۔

(۱۱۴)''اس کوشش میں ان کی نظر اس زندگی کے ہر پہلو پر گئی اور اس طرح پہلی مرتبہ ہمارا ادب عورت کی معاشرتی حیثیت کا صحیح مصور اور مفسر بننے کے علاوہ اس کے ذہنی اور جذباتی زندگی کا آئینہ دار بنا۔''

(۱۱۵)''ان کی یہاں رنج والم کا اتنا ذکر ہوتا تھا کہ ان کو مصور غم کہا جانے لگا۔ان کی نگاہوں میں کوئی خاص فلسفیانہ گہرائی نہ تھی مگر وہ زندگی کے معمولی حادثات کا تذکرہ اس طرح کرتے تھے جس سے دردمندی کی ایک غیر معمولی فضا تیار ہوجاتی تھی۔'' لیکن راشد الخیری نے دکھ درد کے علاوہ ظرافت اور زندہ دلی کے نمونے بھی اپنے افسانوی ادب میں پیش کئے ہیں۔ اردو ناول نگاروں نے مزاحیہ کرداروں سے بڑا کام لیا ہے مثال کے طور پر حاجی بغلول اور خوجی کا نام لیا جاسکتا ہے۔ راشد الخیری نے اپنے ناولوں میں بھی ایسے کردار پیش کئے ہیں، ان کے یہاں نانی عشو کا کردار بھی مزاحیہ کرداروں میں اہمیت رکھتا ہے۔

راشد الخیری نے مثالی کردار بھی تخلیق کئے ہیں جس کے ذریعے انہوں نے متوسط طبقے کے مسلمان گھرانوں میں عورتوں کے مسائل اور ان کے حقوق پر توجہ دینے کی ضرورت پر زور دیا ہے۔ان کے ناولوں کی تعداد بھی کافی ہے۔ بنت الوقت، منازل السائرہ، جوہر قدامت، نانی عشو، صبح زندگی، شام زندگی اور شب زندگی، یہ سارے ناول ان کے مصلحانہ جذبات کے ترجمان ہیں انہوں نے امور خانہ داری اور تعلیم نسواں کو خاص طور سے اپنے ناولوں میں اولیت دی ہے، دہلی کی ٹکسالی اور بیگماتی زبان کو انہوں نے بڑی خوبی سے برتا ہے۔زبان کے اس صحیح استعمال نے ان کے ناولوں میں دلچسپی کے عناصر پیدا کئے۔اپنے دور کے مقبول ترین ناول نگاروں میں ان کا شمار ہوتا تھا۔

(۱۱۶)''انہوں نے کچھ تاریخی ناول بھی لکھے ہیں چھوٹی چھوٹی کہانیوں کے مجموعے بھی تیار کئے ہیں اور بہت سے ناول لکھے جن میں صبح زندگی، شام زندگی، شب زندگی، ماہ عجم، نوبت پنج روزہ، منازل السائرہ، عروس کربلا بہت مشہور ہیں اور ان کے کئی ایڈیشن چھپ چکے ہیں، اب بھی متوسط طبقے کی مسلمان خواتین ان کے ناولوں کو بڑے شوق سے پڑھتی ہیں۔''

بیسویں صدی کے آغاز سے ہی ناول نگاری نے ارتقا کی جانب قدم بڑھایا۔ اس دور میں مرزا محمد سعید، نواب سید محمد آزاد، منشی جوالا پرشاد برق، کشن پرشاد کول کے یہاں بھی ناول نگاری کے نمونے ملتے ہیں دراصل یہ دور نہ صرف برصغیر میں سیاسی اور اصلاحی تحریکوں کے لحاظ سے اہم ہے بلکہ ادب میں بھی بیسویں صدی کے آغاز میں تبدیلیوں اور نئی زندگی کا احساس ملتا ہے۔

(۱۱۷) ''بیسویں صدی میں اقسام کے لحاظ سے پہلے سے زیادہ اسالیب بیان ایجاد ہوئے اور تقریباً سب انگریزی زبان اور علوم سے متاثر ہیں، عصر حاضر میں مغربی تعلیم سے اردو کو جو سب سے بڑا فیض پہنچا اور زبان و ادب کی اصلی خدمت ہوئی، وہ یہ کہ فلسفہ، سائنس، تاریخ و سیرت، ادب انشا، تبصرہ و تنقید ناول اور افسانہ وغیرہ مختلف موضوعات کے لئے مناسب و موزوں اسالیب مخصوص ہو گئے۔''

ناول نگاروں میں مرزا محمد سعید بھی اہمیت کے حامل ہیں۔ (۱۱۸) ''مرزا محمد سعید کی ناول نگاری ۱۹۰۵ء سے شروع ہوتی ہے۔ اس سال انہوں نے اپنا پہلا ناول خواب ہستی لکھا، ان کا دوسرا ناول یاسمین ۱۹۰۸ء میں لکھا گیا۔'' مرزا محمد سعید بیسویں صدی کے آغاز کے زمانے کے اہم ناول نگار ہیں ان کے یہاں نئے رجحانات کی عکاسی ملتی ہے۔

(۱۱۹) ''خواب ہستی اس دور کا دوسرا ناول ہے جس میں مرزا محمد سعید نے ایک خاص زمانے کے معاشرتی انتشار کو واقعات کی شکل دے کر واضح کرنے کی طرف قدم اٹھایا ہے۔ ناول نگار کی نظر انیسویں صدی کے آخری اور بیسویں صدی کے ابتدائی زمانے کے انتشار اور اضطراب پر ہے۔ جس میں سیاست، تہذیب اور معیشت سب اس طرح جکڑے ہوئے ہیں کہ ایک چیز کو آسانی سے دوسرے سے الگ نہیں کیا جا سکتا پورا معاشرہ عمل اور ردعمل کے ایک مسلسل اور پیچیدہ دام میں اسیر ہے۔'' اس دور کی ناول نگاری پر تنقید بھی کی گئی ہے۔

(۱۲۰) ''ہمارے ناول نگاروں میں سے کسی نے اب تک زندگی کے مسائل کو اس طرح زندگی میں ڈوب کر اور فرد کے ذہن کو اس کی گہرائیوں میں جا کر دیکھنے کی کوشش نہیں کی تھی۔ کسی لکھنے والے نے مشاہدات کا تجزیہ کر کے ان کی بنیادوں تک پہنچنے کی اہمیت کو نہیں پہچانا تھا اور سب سے بڑھکر یہ کہ کسی نے اس مسئلے کو کہانی کے فنی وسیلے سے حل کرنے کے امکان پر غور نہیں کیا تھا۔''

اس تنقید کے باوجود یہ کہا جا سکتا ہے کہ مرزا محمد سعید کے یہاں اصلاحی کاوشوں کا اظہار کردار اور بیان کے ذریعے کیا گیا ہے۔ خواب ہستی اور یاسمیں کا شمار مقصدی ناول میں ہوتا ہے۔ لیکن بیسویں صدی تک آتے آتے مقصدی ناول کو پیش کرنے کا طریقہ بدل گیا اور مقصد فن کے پردے میں بیان ہوتا ہے۔ مرزا سعید کے یہاں کرداروں کا نفسیاتی مطالعہ بھی ملتا ہے اس لئے کہ (۱۲۱) ''انہوں نے انسانی نفسیات کا بڑا گہرا مطالعہ کیا تھا ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ان کے علمی تجربے اور وسیع مطالعے نے ان میں یہ ژرف نگاہی پیدا کر دی تھی کیونکہ وہ نہ صرف انگریزی کے ایم اے اور پروفیسر تھے بلکہ انہیں منطق ادب فلسفہ تاریخ غرض ہر شعبۂ علم میں کامل دسترس حاصل تھی۔''

مرزا محمد سعید کے علاوہ کشن پرشاد کول بھی قابل ذکر ہیں۔ (۱۲۲) ''کشن پرشاد کول اس دور کے ایک اہم ناول نگار ہیں، ان کے ناولوں میں سیاسی اور سماجی تبدیلیوں کا اثر اور باغیانہ روش کا اظہار رملتا ہے۔ شیاما کا پس منظر بھی اس زمانے کی سیاسی سماجی اور اصلاحی سرگرمیاں ہیں سماجی سرگرمیاں جس طرح اس زمانے کی زندگی پر اثر ڈال رہی تھیں وہ نہ صرف شیاما میں نظر آتی ہے بلکہ اس کے نتیجے میں اس ناول کا مقصد متعین ہوا ہے۔''

شیاما اس ناول کی مرکزی کردار ہے، اس کردار کو اچھی طرح پیش کیا گیا ہے، اس میں حقیقت کا رنگ بھی ہے۔ شیاما کے کردار کو ایک مثالی کردار بھی کہا جا سکتا ہے۔ (۱۲۳) ''اس ناول میں کشن پرشاد کول نے جس باغیانہ شعور کا ثبوت دیا ہے وہ اس ناول کو بڑی اہمیت بخشتا

ہے۔اس میں بعض سماجی اور مذہبی قدروں سے بغاوت کر کے اور ذہنی طور پر انہیں رو کر کے کشن پرشاد کول نے بیسویں صدی کے اس اہم انقلابی رجحان کو واضح کیا جو مروجہ زمانے کے ساتھ ساتھ شدت اختیار کرتا گیا، اس لئے انہیں باغیانہ شعور کا نقیب کہا جاسکتا ہے۔''

اب تک ہم نے جن ناول نگاروں کے ادبی کاوشوں کا جائزہ لیا ان کا شمار ناول کے اولین معماروں میں ہوتا ہے بلاشبہ انہوں نے اردو ناول نگاری کے اولین نقوش میں ہی نہ صرف اپنے دور کی زندگی کے مطالبات اور تقاضوں کو پیش نظر رکھا بلکہ اس میں ایسے اضافے کئے کہ ناول نے اردو کے افسانوی ادب میں سب سے مقبول صنف کی حیثیت اختیار کرلی۔بیسویں صدی کے آغاز کے ناول نگاروں میں منشی پریم چند کے ناول سنگ میل کا درجہ رکھتے ہیں پریم چند نے اردو کے افسانوی ادب کو جن بلندیوں تک پہنچایا اس کی سرگزشت بہت طویل اور ان کے کارنامے بہت وقیع ہیں، لیکن یہاں ہم ان کے ابتدائی دور کے ناولوں کا جائزہ لیں گے جو ان کے فنی سفر کے پہلے مرحلے کا احاطہ کرتے ہیں۔

منشی پریم چند کی ادبی زندگی کا آغاز بیسویں صدی کے آغاز میں ہوا۔(۱۲۴)''ان کا پہلا ناول اسرار معابد کے نام سے ہفتہ وار اخبار آوازِ اخلاق بنارس سے ۱۸/اکتوبر ۱۹۰۳ء سے یکم فروری ۱۹۰۵ء تک قسط وار شائع ہوتا رہا، اردو میں یہ ناول کتابی صورت میں شائع ہوا تھا۔''پریم چند کے بیٹے امرت رائے نے اسرار معابد کا ہندی ترجمہ منگلا چرن میں جولائی ۱۹۶۲ء میں شائع کیا۔(۱۲۵)''منگلا چرن میں پریم چند کے اردو کے تین اور ہندی کا ایک کل چار ابتدائی ناول شامل ہیں۔اسرار معابد(اردو) ہم خرما و ہم ثواب(اردو) روٹھی رانی(اردو) پریما(ہندی)''

پریم چند کے ابتدائی دور کے ناول جسے ہم ان کی ادبی زندگی کی پہلی منزل کہہ سکتے ہیں، اپنے عہد کی عصری زندگی اور ادبی ماحول کے ترجمان ہیں ابتدائی دور کے ناولوں میں اصلاحی رجحان اور مقصدی رنگ ہے اس لئے کہ پریم چند نے جس دور میں اور جس ماحول میں جنم لیا تھا۔اس میں اصلاح اور مقصد نے ایک رجحان کی حیثیت اختیار کرلی تھی۔انہیں یہ چیزیں ورثے میں ملی تھیں۔ان کے ابتدائی دور کے ناول امتداد زمانہ کے ہاتھوں باقی نہیں رہے اور اب نایاب ہیں۔(۱۲۶)''ہم خرما و ہم ثواب اور کشنا پریم چند کے دو ابتدائی ناول تھے، ہم خرما و ہم ثواب تو کسی نہ کسی ریسرچ لائبریری میں مل جائیگی لیکن کشنا بالکل نایاب ہے۔''

پریم چند کے افسانوی ادب کے مطالعہ کے سلسلے میں ان کا پہلا ناول اسرار معابد اہم ہے کہ یہی نقش اول ہے جو ان کی طویل ادبی سفر کی بنیاد بنا۔'اسرار معابد' میں مذہب اور سماج کے بے روح اور فرسودہ عقائد برہمنوں اور پنڈتوں کے ہاتھوں غریبوں اور مجبوروں کا استحصال ان کی سیاہ کار زندگی اور ان کی خلوتوں کا احوال تفصیل سے موجود ہے۔(۱۲۷)''اس کا موضوع جیسا کہ نام سے ظاہر ہے کہ عبادت گاہوں یا مندروں کے اندر کی پراسرار زندگی ہے مہنت یا پجاری خلوت میں جا کر کیا کیا کاریگری کرتے ہیں اور دھرم کے ان محافظوں کی سیاہ کارانہ زندگی سماج میں کتنے پاپ جنم دیتی ہے پریم چند یہی دکھانا چاہتے ہیں اور بڑی بیدردی سے دکھاتے ہیں۔''

(۱۲۸)''فنی اعتبار سے اس ناول میں نومشقی کی خامیاں کثرت سے نظر آتی ہیں اس کے باوجود پریم چند کی اس اولین کوشش کا مطالعہ بہت دلچسپ اور نتیجہ خیز ہوگا فکر و فن کے وہ تمام میلانات جو ان کے بعد کی تصانیف میں ارتقا پذیر شکل میں ملتے ہیں اس ناول میں نمایاں نظر آتے ہیں بے روح فرسودہ رسم و رواج اور مذہب کے نام پر غریب اور سیدھے سادھے انسانوں کی لوٹ کھسوٹ کے خلاف ان کا جوش جہاد اس ناول کی روح ہے اس ناول کا محرک ادبی حیثیت سے سرشار کی تصنیف کا مطالعہ، ان سے عقیدت اور ان کے رنگ میں لکھنے کی

خواہش اور سماجی اعتبار سے ایک محرک آریہ سماجی عقائد سے وابستگی اور ہندو مذہب و معاشرت میں اصلاح کا جذبہ کہا جا سکتا ہے۔''

ابتدائی دور میں ان کے یہاں غریب اور پسماندہ طبقے سے ہمدردی اور لگاؤ اور ان کے معاشی اور سماجی استحصال کے خلاف ردعمل کا اظہار ملتا ہے یہ انسان دوستی کی روایت پریم چند کے فن کا ایک مضبوط پہلو ہے جس پر وہ آخر تک کاربند رہے۔ اس کے علاوہ سرشار کا رنگ ان کے یہاں ابتدائی دور کے افسانوں اور ناولوں میں موجود ہے۔ اس کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ اس دور کی ادبی فضا میں داستانوں کی رنگینی، ظرافت اور تخیلاتی نثر کا رچاؤ موجود تھا۔

پریم چند کے ابتدائی دور کے ناولوں میں ان کے عہد کی اہم سیاسی اور سماجی تحریکات کی جھلک ملتی ہے اصلاح معاشرت اس زمانے کے ناولوں کا خاص موضوع ہے۔ لیکن پریم چند کی شخصیت اور فن سے لگاؤ ان ناولوں میں بھی نمایاں ہے۔

(۱۲۹) ''پریم چند کا فن صرف ان کے عہد کی قومی تحریکوں اور اصلاح معاشرت کے خارجی محرکات کا مرقع نہیں بلکہ اس آئینہ میں قدم قدم پر ہمیں ان کی شخصیت کی داخلی ہل چل اور ان کی زندگی کے سوز و ساز کا عکس بھی ملتا ہے اس لحاظ سے ان کا ناول ہم خرما و ہم ثواب جو ۱۹۰۶ء کے قریب لکھنؤ سے شائع ہوا تھا ان کے نوجوانی کے بعض حالات و حوادث کی سچی تصویر ہے، یہی وجہ ہے کہ اس ناول سے ہمیشہ انہیں خاص انس اور وابستگی رہی ہے۔'' پریم چند کے ابتدائی دور کا ایک ناول 'روٹھی رانی' بھی ہے۔ (۱۳۰) ''یہ ناولٹ 'زمانہ' کانپور کی دو اشاعتوں میں شائع ہوا پہلی قسط اپریل مئی ۱۹۰۷ء کے 'زمانہ' کی مشترکہ اشاعت میں شائع ہوئی تھی۔ دوسری اور آخری قسط اگست ۱۹۰۷ء کی اشاعت میں۔''

(۱۳۱) ''پریم چند کا تصور 'نگم' اور 'زمانہ' کے بغیر مشکل ہی نہیں ناممکن بھی ہے۔ پریم چند کی ادبی زندگی کا آغاز 'زمانہ' ہی سے ہوتا ہے اور پریم چند کو پریم چند بنانے میں بھی نگم صاحب کا ہاتھ تھا، ورنہ وہ دھنپت رائے عرف نواب رائے ہی رہتے۔ ۱۹۱۰ء کے اواخر میں پریم چند نام اختیار کرنے کے بعد ان کی شہرت ہوا کے دوش پر اڑنے لگی پریم چند نے اپنی زندگی میں اردو اور ہندی میں ملا کر تین سو کے قریب افسانے لکھے ہیں جن میں سے ساٹھ کے قریب افسانے اکیلے 'زمانہ' میں ہی شائع ہوئے۔''

پریم چند کے ابتدائی ناولوں سے ہی بیسویں صدی میں ناول میں ہونے والے تجربات اور سماجی و سیاسی تغیرات کا ایک نقش ابھر کر سامنے آتا ہے۔ زمانے کی تغیر پسندی اور مغربی علوم و فنون سے واقفیت نے اردو افسانہ نگاری کی راہیں ہموار کیں۔

(۱۳۲) ''افسانے کے پیدائش کے دن وہ ہیں جب ہمارا ناول آہستہ آہستہ منطق اور نفسیات کی دنیا میں قدم رکھ رہا تھا امراؤ جان ادا اور خواب ہستی کی تخلیق کا دور افسانے کے پیدائش کا زمانہ ہے۔'' تکنیکی لحاظ سے تو افسانہ بھی مغربی ادب سے ہمارے یہاں آیا لیکن اس کی جڑیں ہماری تہذیبی روایات میں دور تک پھیلی ہوئی ہیں۔

(۱۳۳) ''اردو افسانہ پنچ تنتر کتھا سرت ساگر 'بیتال پچیسی' اور 'سنگھاسن بتیسی'، سے لے کر ایسپ کی حکایات، الف لیلہ، داستان امیر حمزہ، بوستان خیال، سب رس، باغ و بہار اور فسانہ عجائب تک مختلف تہذیبی سلسلوں کو اپنی روایات کے دامن میں جگہ دیتا ہے۔'' اردو افسانوں کا رشتہ اپنی تہذیب اپنی روایات اور اپنے قدیم داستانوں سے ابتدا ہی سے جڑا نظر آتا ہے اور اس کے آثار و نقوش پریم چند کے ابتدائی دور کے افسانوں میں پوری طرح نمایاں نظر آتے ہیں۔ پریم چند سے اردو افسانہ فن کی بلندیوں تک پہنچتا ہے۔

(۱۳۴) ''پریم چند اردو افسانے کی تاریخ میں اتنے اہم مقام کے مالک ہیں کہ ان کا نام علیحدہ کر لینے پر اردو افسانے کی روایت

سے واقفیت حاصل کرنا ممکن نہیں وہ نہ صرف اردو افسانے کے بانیوں میں ہیں بلکہ انہوں نے اردو افسانے کو اس مقام پر پہنچایا ہے جو ادبی نثر میں سنگ میل کا درجہ رکھتا ہے۔'' (۱۳۵) ''پریم چند کا پہلا طبع زاد افسانہ 'عشق دنیا اور حب وطن' ہے۔ جو 'زمانہ' کانپور ۱۹۰۸ء میں نواب رائے کے نام سے شائع ہوا۔ اس کے دو ماہ بعد ہی جون ۱۹۰۸ء میں نواب رائے کے نام سے ان کے افسانوں کا پہلا مجموعہ 'سوز وطن' شائع ہوا، جس میں دوسری چار کہانیوں کے علاوہ 'عشق دنیا اور حب وطن' بھی شامل تھی۔'' اس میں کوئی شک نہیں کہ پہلے دور کے افسانہ نگاروں کے اسلوب پر شعوری یا لاشعوری طور پر داستانوں کا اثر ہے، یہاں تک کہ پریم چند جو اردو میں افسانہ نگاری کے بانیوں میں سے ہیں، ان کے افسانوں کی فضا کردار نگاری اور اسلوب پر داستانوں کا اثر بھی نظر آتا ہے۔

(۱۳۶) ''ایسا معلوم ہوتا ہے کہ پریم چند نے سترہ اٹھارہ سال کی عمر سے ہی لکھنا شروع کیا مگر ان کو شہرت ۱۹۰۷ء کے بعد حاصل ہوئی جب انہوں نے حب الوطنی سے متاثر ہو کر کہانیاں لکھنا شروع کیا پہلے نواب رائے کے نام سے لکھا مگر جب انگریز سرکار پیچھے پڑ گئی تو ۱۹۱۰ء سے پریم چند کے فرضی نام سے ادبی میدان میں اتر آئے اسی نام نے انہیں امر بنایا۔'' پریم چند اردو افسانے کی تاریخ میں ایک اہم روایت کی حیثیت رکھتے ہیں۔

(۱۳۷) ''زندگی کے سمندر کا ایک قطرہ افسانہ بھی ہے لیکن اس قطرہ میں دجلہ دکھانے کا کام جو افسانہ نگار کو انجام دینا پڑتا ہے وہ مشکل بھی ہے اور ہنر طلب بھی اس کے لئے اس کو اپنی اندرونی حس کا بیرونی عوامل سے رشتہ قائم کرنا پڑتا ہے۔'' پریم چند کے افسانوی ادب کے مطالعہ سے اس امر کا اندازہ ہوتا ہے کہ واقعی افسانہ قطرہ میں دجلہ دکھانے کا فن ہے اور صرف ہنر مندی اور سلیقہ ہی نہیں بلکہ اسے اپنی ذات کو کائنات میں پھیلے ہوئے زندگی کے مسائل سے تعلق قائم کرنا ہوتا ہے۔

(۱۳۸) ''ہمارے ذہن میں مختصر افسانہ یا کہانی کا جو جدید تصور ہے وہ سب سے پہلے ہمیں پریم چند نے دیا پریم چند کا افسانہ افسانہ نگاری کے روایت کی مکمل تاریخ ہے اس حد تک مکمل کہ افسانہ جہاں سے شروع ہوا اور فن کے مختلف مدارج اور مرحلے طے کر کے جہاں تک پہنچا اس کی ساری اہم کڑیاں ہمیں پریم چند کے افسانوں میں مل جاتی ہیں۔'' پریم چند کے ابتدائی افسانوں میں اگر چہ اصلاح پسندی، رومانیت اور قومی جذبات کی فراوانی ہے لیکن ان کے افسانوں میں ارتقا کی رفتار بہت تیز رہی ہے بدلتے ہوئے حالات اور سیاسی و سماجی تغیرات کے ساتھ وہ قدم بہ قدم آگے بڑھتے ہیں۔

(۱۳۹) ''اگر ان کی تحریروں کا مطالعہ تاریخی حیثیت سے کیا جائے تو محسوس ہوگا کہ وہ اصلاح پسندی سے انقلاب کی طرف اور گاندھی واد کی مثالیت سے حقیقت پسندی کی طرف سے تیزی سے بڑھ رہے تھے۔'' پریم چند سے پہلے اردو کے افسانوی ادب میں شہری زندگی اور اس کے مسائل کو موضوع بنایا گیا تھا لیکن پریم چند نے دیہاتوں کی زندگی پر توجہ دی۔

(۱۴۰) ''پریم چند نے پہلی بار اردو افسانے میں گاؤں کی کھلی ہوئی زندگی اس کے میلے ٹھیلے، کھیت کھلیان، چوپال اور گاؤں کے سماجی رشتوں کو پیش کیا ان کے پہلے حقیقت پسندانہ افسانہ 'بے غرض محسن' ستمبر ۱۹۱۰ء کا ہیرو ایک معمولی غریب کسان ہے اس کے بعد 'خون سفید' 'صرف ایک آواز' اور 'اندھیر' جیسی کہانیوں میں انہوں نے گاؤں کے نچلے طبقے کی زندگی اس کی مفلوک الحالی اور مجبوریوں کو موثر ڈھنگ سے بیان کیا ہے۔ 'صرف ایک آواز' میں انہوں نے اچھوتوں کی المناک زندگی اور اس کے بارے میں ہندو سماج کی بے حسی کے خلاف صدائے احتجاج بلند کی ہے اور 'اندھیر' میں پولیس اور عمال حکوت کے ہاتھوں سیدھے سادھے کسانوں کی لوٹ کھسوٹ کا قصہ سنایا

ہے۔ 'خون سفید' میں بھی گاؤں کے ہندو سماج میں چھوت چھات کی رسم پر بڑا ابھر پور وار کیا ہے۔'' اردو افسانہ نگاری میں پریم چند نے ایسے نقوش ثبت کئے ہیں جو آج بھی افسانہ نگاری کی دنیا میں مثال کی حیثیت رکھتے ہیں۔ وقت کا کارواں بہت آگے بڑھ چکا ہے لیکن پریم چند کے افسانوی ادب کی قدر و قیمت کو گزرتے ہوئے وقت نے کم نہیں کیا بلکہ اس میں اضافہ کیا ہے۔

(۱۴۱) ''انہوں نے اپنے افسانے کے ذریعے عوام کے سیاسی اور سماجی شعور کو بیدار کیا، مواد، زباں اور شناسا ماحول اور فضا کی بنیاد پر انہوں نے عام آدمی کو افسانے کی طرف متوجہ کیا۔ نتیجہ کے طور پر عام قاری کی دلچسپی افسانوں میں روز بروز بڑھتی گئی اور اس کے ذہن و دماغ پر افسانے کا تاثر تادیر قائم رہنے لگا۔'' پریم چند کی اہمیت آج کے دور میں بھی قائم ہے۔

(۱۴۲) ''دور حاضر میں بھی ان کی وہی اہمیت ہے جو پہلے تھی بلکہ اس کی قدر و قیمت میں اضافہ ہوا ہے پریم چند کا تخلیقی عمل ان کی فکر اور فنی ارتقا کے تدریجی مراحل سے دو چار ہو کر ادبی سانچوں میں ڈھلتا رہا ہے اسی بناء پر وہ عہد اور اس عہد کا اردو افسانہ جن نشیب و فراز سے گزر تا رہا وہ زیر و بم ان کے افسانوں میں بڑے واضح دکھائی دیتے ہیں اور ان کا افسانوی سفر اردو افسانہ نگاری کی روایت کا تسلسل بن جاتا ہے۔ 'عشق دنیا اور حب وطن' سے لے کر 'کفن' تک پریم چند کی فنی مسافت اردو افسانے کے تعمیری دور کی مکمل تاریخ ہے۔'' پریم چند بنیادی طور پر کہانی کار تھے انہوں نے اپنے افسانے کے موضوعات عام زندگی سے لئے پریم چند نے اردو افسانہ نگاری کے اس لحاظ سے بھی معمار ہیں کہ انہوں نے افسانہ نگاری میں جو روایت قائم کی اس کو ان کے ساتھیوں نے آگے بڑھایا۔

(۱۴۳) ''پریم چند اردو کے بہت بڑے افسانہ نگار تھے انہوں نے موضوع اور فن دونوں اعتبار سے اردو افسانے کو مضبوط بنیادوں پر استوار کر کے اس کو اس فن کی روایت میں مستقل حیثیت دی انہوں نے ایسا چراغ روشن کیا جس کی روشنی میں نئے افسانہ نگاروں کے فن نے ترقی کی بے شمار منزلیں طے کیں پریم چند کے زمانے میں سدرشن اعظم کریوی اور علی عباس حسینی نہ صرف اس راستے پر کامیابی سے گامزن رہے جو پریم چند نے تعمیر کیا تھا بلکہ انہوں نے اپنے افسانوی تخلیقات سے فن کی بعض نئی راہیں بھی تعمیر کیں۔''

اردو کے افسانوی ادب کا یہ جائزہ اس وقت تک کا ہے جب بیسویں صدی کے آغاز کے ساتھ اردو کے افسانوی ادب میں نئے خیالات، نئے تصورات اور نئے رجحانات اپنی جگہ بنا رہے تھے سماجی اور اصلاحی تحریکوں کے وہ اثرات جس نے اردو کے افسانوی ادب میں مقصدیت اور اصلاح پسندی کا رجحان پیدا کر دیا تھا وہ کم ہو رہے تھے۔ اصلاحی تحریکوں کی جگہ برصغیر میں سیاسی تحریکوں نے لے لی تھی اور اردو کے افسانوی ادب میں بھی ان تحریکوں کے اثرات نظر آتے ہیں۔

(۱۴۴) ''بیسویں صدی میں سیاست کے ساتھ معاشی مسائل کو اہمیت حاصل ہو جانا بھی لازمی تھا کیونکہ معاشی مسائل دن بدن ابتر ہوتے جا رہے تھے، اس کے علاوہ اب زندگی کی ترقی کا مفہوم صرف مادی ذرائع کی استواری پر قائم ہو گیا تھا زندگی کے مادی پہلو پر زور دینے سے سائنس کو ناگزیر طور پر ترقی ہوئی اور سائنس کی ترقی نے اپنی باری میں زندگی کی مادی ترقی کی رفتار کو بے حد تیز کر دیا تھا۔''

برصغیر میں جو ذہنی بیداری' حالات کی تبدیلی نے پیدا کی اردو کے افسانوی ادب پر اس کے نقوش بہت گہرے ہیں یہاں سے اردو کے افسانوی ادب کا وہ دور شروع ہوتا ہے جس کا ایک سرا رومانیت سے وابستہ ہے دوسرا ترقی پسند تحریک کے آغاز، حقیقت نگاری اور سماجی حقیت نگاری کی اس روایت سے جو پریم چند سے لے کر شوکت صدیقی تک کے افسانوی ادب میں مختلف صورتوں میں موجود ہے۔

کتابیات (پہلا باب)

(۱) کرس بالڈکس وغیرہ، دی کونسائیز آکسفورڈ ڈکشنری آف لٹریری ٹرمس (The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms) (آکسفورڈ یونیورسٹی پریس، نیویارک ۱۹۹۰ء) ص ۳۳

(۲) دی انسائیکلوپیڈیا امریکانا (The Ecyclopedia Amricana)، جلد ۱۲ انٹرنیشنل ایڈیشن (کرولیر انکارپوریٹڈ، ڈان بیری، کونکٹیکٹ ۸۲-۱۹۸۱ء) ص ۱۵۹

(۳) ولیم ڈی ہلسے وغیرہ، کولیئرس انسائیکلوپیڈیا (William D Halsey & others Collier's Encyclopedia) جلد ۹ (میکمیلن ایجوکیشن کمپنی، نیویارک ۱۹۸۵ء) ص ۶۸۷

(۴) پرکاش مونس ڈاکٹر، اردو ادب پر ہندی کا اثر (نیشنل آرٹ پرنٹرز الٰہ آباد ۱۹۷۸ء) ص ۶۳

(۵) شہناز انجم، ادبی نثر کا ارتقا، (شعبہ اردو جامعہ اسلامیہ دہلی بار اول ۱۹۸۵ء) ص ۵۹

(۶) سب رس مرتبہ مولوی عبدالحق (انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی طبع سوم ۱۹۶۴ء) ص ۳۲

(۷) حامد حسین قادری، داستان تاریخ اردو (اردو اکیڈمی سندھ کراچی طبع چہارم ۱۹۸۸ء) ص ۵۷

(۸) شہناز انجم، ادبی نثر کا ارتقا (شعبہ اردو جامعہ اسلامیہ دہلی بار اول ۱۹۸۵ء) ص ۷۳-۷۴

(۹) گیان چند، اردو کی نثری داستانیں (اترپردیش اردو اکیڈمی لکھنؤ اکیڈمی ایڈیشن ۱۹۸۷ء) ص ۲۱۹

(۱۰) کلیم الدین احمد، فن داستان گوئی (مکتبہ ادب لاہور، ۱۹۶۶ء) ص ۱۲۹

(۱۱) گیان چند، اردو کی نثری داستانیں (اترپردیش اردو اکیڈمی لکھنؤ اکیڈمی ایڈیشن ۱۹۸۷ء) ص ۱۰۱

(۱۲) کلیم الدین احمد، فن داستان گوئی (مکتبہ ادب لاہور ۱۹۶۶ء) ص ۱۰۰

(۱۳) گیان چند، اردو کی نثری داستانیں (اترپردیش اردو اکیڈمی لکھنؤ اکیڈمی ایڈیشن ۱۹۸۷ء) ص ۷۰۴-۷۰۵

(۱۴) ایضاً ص ۷۲۵

(۱۵) ایضاً ص ۸۳

(۱۶) کلیم الدین احمد، فن داستان گوئی (مکتبہ اردو لاہور ۱۹۶۶ء) ص ۱۰۸

(۱۷) وقار عظیم، ہماری داستانیں (اردو اکیڈمی سندھ کراچی طبع دوئم ۱۹۶۴ء) ص ۱۹

(۱۸) سہیل بخاری ڈاکٹر، اردو داستان (مقتدرہ، قومی زبان اسلام آباد بار اول ۱۹۸۷ء) ص ۱۸۱

(۱۹) علی عباس حسینی، اردو ناول کی تاریخ و تنقید (ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ ۱۹۹۰ء) ص ۱۴۵

(۲۰) رانی کیتکی کی کہانی، مرتبہ عبدالستار رودولوی (مہاتما گاندھی، میموریل ریسرچ سینٹر بمبئی ۱۹۷۴ء) ص ۳۲

(۲۱) سید احتشام حسین، اردو ادب کی تنقیدی تاریخ (ترقی اردو بیورو نئی دہلی طبع دوئم ۱۹۸۸ء) ص ۱۴۹

(۲۲) وقار عظیم فسانہ عجائب کا لکھنوی مزاج، افکار افسانہ نمبر اپریل مئی کراچی ۱۹۵۹ء) ص ۲۳

(۲۳) حامد حسین قادری، داستان تاریخ اردو (اردو اکیڈمی سندھ کراچی ۱۹۸۸ء طبع چہارم) ص ۱۹۷

(۲۴) نیر مسعود رضوی ڈاکٹر، رجب علی بیگ سرور (دانش محل لکھنؤ ۱۹۵۷ء) ص ۱۴۸

(۲۵) علی عباس حسنی، اردو ناول کی تاریخ و تنقید (ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ ۱۹۹۰ء) ص ۱۴۵

(۲۶) سہیل بخاری، اردو داستان (مقتدرہ قومی زبان اسلام آباد طبع اول ۱۹۸۷ء) ص ۵۲۰

(۲۷) سید احتشام حسین، اردو ادب کی تنقیدی تاریخ (ترقی اردو، بیورو نئی دہلی طبع دوم ۱۹۸۸ء) ص ۱۴۱

(۲۸) سمیع اللہ ڈاکٹر فورٹ ولیم کالج ایک مطالعہ (ایجوکیشنل پبلیشنگ ہاؤس دہلی طبع اول ۱۹۸۹ء) ص ۲

(۲۹) سید احتشام حسین، اردو ادب کی تنقیدی تاریخ (ترقی اردو بیورو نئی دہلی طبع دوم ۱۹۸۸ء) ص ۱۴۱

(۳۰) سمیع اللہ ڈاکٹر فورٹ ولیم کالج ایک مطالعہ (ایجوکیشنل پبلیشنگ ہاؤس دہلی طبع اول ۱۹۸۹ء) ص ۷۷

(۳۱) مقدمہ گنج دخوبی مرتبہ خواجہ احمد فاروقی (شعبہ اردو دہلی یونیورسٹی دہلی ۱۹۶۶ء) ص ۵۰۷

(۳۲) سید احتشام حسین اردو ادب کی تنقیدی تاریخ (ترقی اردو بیورو نئی دہلی طبع دوم ۱۹۸۸ء) ص ۱۴۳

(۳۳) سید نصیر حسین خیال، مغل اور اردو (عثمان اینڈ سنز کلکتہ طبع اول ت ن) ص ۸۰ـ۸۱

(۳۴) باغ و بہار مرتبہ ممتاز حسین (اردو ٹرسٹ کراچی ۱۹۵۸ء) ص ۳۲ـ۳۳

(۳۵) سہیل بخاری ڈاکٹر اردو داستان (مقتدرہ قومی زبان اسلام آباد طبع اول ۱۹۸۷ء) ص ۴۱۵

(۳۶) محمد احسن فاروقی ڈاکٹر، اردو ناول کی تنقیدی تاریخ (سندھ ساگر اکیڈمی لاہور ۱۹۶۸ء) ص ۱۰

(۳۷) وقار عظیم، ہماری داستانیں (اردو اکیڈمی سندھ کراچی طبع دوئم ۱۹۶۴ء) ص ۳۳۳

(۳۸) گیان چند، اردو کی نثری داستانیں (اتر پردیش اردو اکیڈمی، لکھنؤ اکیڈمی ایڈیشن ۱۹۸۷ء) ص ۴۰۴

(۳۹) وقار عظیم، ہماری داستانیں (اردو اکیڈمی سندھ کراچی طبع دوئم ۱۹۶۴ء) ص ۱۶۰

(۴۰) حامد حسین قادری، داستان تاریخ اردو (اردو اکیڈمی سندھ کراچی طبع چہارم ۱۹۸۸ء) ص ۹۷

(۴۱) سید احتشام حسین اردو ادب کی تنقیدی تاریخ (ترقی اردو بیورو نئی دہلی طبع دوم ۱۹۸۸ء) ص ۱۱۵ - ۱۱۶

(۴۲) ابواللیث صدیقی ڈاکٹر آج کا اردو ادب (قمر کتاب گھر کراچی طبع دوئم ۱۹۸۲ء) ص ۱۵

(۴۳) سید الطاف علی بریلوی، سرسید احمد خان اور ان کی تعلیمی خدمات نگار سرسید نمبر حصہ دوئم کراچی ۱۹۷۱ء) ص ۳۲۸

(۴۴) سید احتشام حسین، علی گڑھ تحریک کے اساسی پہلو، نگار پاکستان سرسید نمبر حصہ دوئم کراچی ۱۹۷۱ء) ص ۲۳۰

(۴۵) سید الطاف علی بریلوی، سرسید احمد خان، اور ان کی تعلیمی خدمات، نگار پاکستان سرسید نمبر حصہ دوئم کراچی ۱۹۷۱ء) ص ۳۲۹

(۴۶) سید احتشام حسین، علی گڑھ تحریک کے اساسی پہلو، نگار پاکستان سرسید نمبر حصہ دوم کراچی ۱۹۷۱ء) ص ۲۴۴

(۴۷) ابواللیث صدیقی ڈاکٹر جدید اردو کا بانی، نگار پاکستان سرسید نمبر حصہ دوم کراچی ۱۹۷۱ء) ص ۱۹۷

(۴۸) ایضاً ص ۱۹۹

(۴۹) محمد احسن فاروقی ڈاکٹر، سرسید کا طرز ادا، نگار پاکستان سرسید نمبر حصہ دوم کراچی ۱۹۷۱ء) ص ۲۵۷

(۵۰) ایضاً ص ۲۶۲

(۵۱) آل احمد سرور، تہذیب اور ادب میں سرسید کا کارنامہ، نگار پاکستان سرسید نمبر حصہ دوم کراچی ۱۹۷۱ء) ص ۲۲۴

(۵۲) سید احتشام حسین علی گڑھ تحریک کے اساسی پہلو، نگار پاکستان سرسید نمبر حصہ دوم کراچی ۱۹۷۱ء، ص ۲۴۰

(۵۳) مولانا حالی، حیات جاوید (آئینہ ادب چوک مینارہ لاہور ت ن) ص ۱۸۶

(۵۴) سید عبداللہ ڈاکٹر، وجہی سے عبدالحق تک (مکتبہ خیابان ادب لاہور طبع دوم ۱۹۷۷ء) ص ۹۴

(۵۵) یوسف سرمست ڈاکٹر، بیسویں صدی میں اردو ناول (ترقی اردو بیورو نئی دہلی ۱۹۹۵ء) ص ۳۶

(۵۶) حامد حسین قادری، داستان تاریخ اردو (اردو اکیڈمی سندھ کراچی طبع چہارم ۱۹۸۸ء) ص ۵۵۹

(۵۷) یوسف سرمست ڈاکٹر، بیسویں صدی میں اردو ناول (ترقی اردو بیورو نئی دہلی ۱۹۹۵ء) ص ۳۳

(۵۸) سید احتشام حسین، اردو ادب کی تنقیدی تاریخ (ترقی اردو بیورو طبع دوم نئی دہلی ۱۹۸۸ء) ص ۱۹۴ـ۱۹۵

(۵۹) محمد احسن فاروقی ڈاکٹر، ناول کیا ہے، (الکتاب کراچی ۱۹۶۸ء) ص ۱۷۱ـ۱۷۳

(۶۰) ایضاً ص ۱۷۱

(۶۱) عزیز احمد، ترقی پسند ادب (عصری مطبوعات کراچی ۱۹۸۶ء) ص ۱۳۷

(۶۲) وقار عظیم، داستان سے افسانے تک (اردو اکیڈمی سندھ طبع دوم ۱۹۶۶ء) ص ۴۶

(۶۳) ایضاً ص ۶۳

(۶۴) سید لطیف حسین ادیب ڈاکٹر رتن ناتھ سرشار کی ناول نگاری (کل پاکستان انجمن ترقی اردو کراچی طبع اول ۱۹۶۱ء) ص ۱۴۲

(۶۵) ایضاً ص ۱۶۴

(۶۶) سید احتشام حسین، ذوق ادب و شعور (کتاب پبلشرز لکھنؤ طبع اول ۱۹۶۵ء) ص ۱۸۲

(۶۷) وقار عظیم، فن اور فنکار (اردو مرکز لاہور طبع اول ۱۹۶۶ء) ص ۱۳۸

(۶۸) ایضاً ص ۱۳۰

(۶۹) سید احتشام حسین ذوق ادب و شعور (کتاب پبلشرز لکھنؤ طبع اول ۱۹۶۵ء) ص ۱۸۰

(۷۰) سید لطیف حسین ادیب ڈاکٹر، رتن ناتھ سرشار کی ناول نگاری (کل پاکستان انجمن ترقی اردو کراچی طبع اول ۱۹۶۱ء) ص ۲۶۷

(۷۱) یوسف سرمست ڈاکٹر بیسویں صدی میں اردو ناول (ترقی اردو بیورو نئی دہلی ۱۹۹۵ء) ص ۴۷

(۷۲) کے۔ کے کھلر اردو ناول کا نگار خانہ (سیمانت پرکاشن نئی دہلی ۱۹۸۳ء) ص ۴۸

(۷۳) ابو اللیث صدیقی ڈاکٹر آج کا اردو ادب (قمر کتاب گھر کراچی طبع دوم ۱۹۸۲ء) ص ۱۸۷

(۷۴) شمع افروز زیدی ڈاکٹر، اردو ادب میں طنز و مزاح (پروگریسو بکس لاہور طبع اول ۱۹۸۸ء) ص ۱۸۸

(۷۵) یوسف سرمست ڈاکٹر بیسویں صدی میں اردو ناول (ترقی اردو بیورو نئی دہلی ۱۹۹۵ء) ص ۴۷

(۷۶) ایضاً ص ۴۸

(۷۷) محمد احسن فاروقی ڈاکٹر، اردو ناول کی تنقیدی تاریخ (سندھ ساگر اکیڈمی لاہور ۱۹۶۸ء) ص ۱۷۴

(۷۸) وقار عظیم، داستان سے افسانے تک (اردو اکیڈمی سندھ طبع دوم ۱۹۶۶ء) ص ۶۹

(۷۹) ممتاز منگلوری ڈاکٹر، شرر کے تاریخی ناول (مکتبہ خیاباں ادب لاہور طبع اول ۱۹۷۸ء) ص ۶۳

(۸۰) یوسف سرمست ڈاکٹر، بیسویں صدی میں اردو ناول (ترقی اردو، بیورو نئی دہلی ۱۹۹۵ء) ص ۶۳

(۸۱) ایضاً ص ۶۳

(۸۲) ممتاز منگلوری ڈاکٹر شرر کے تاریخی ناول (مکتبہ خیاباں ادب الاہور طبع اول ۱۹۷۸ء) ص ۴۲

(۸۳) ایضاً ص ۴۲

(۸۴) ایضاً ص ۹۷

(۸۵) ایضاً ص ۳۹۳

(۸۶) وقار عظیم داستان سے افسانے تک (اردو اکیڈمی سندھ طبع دوم ۱۹۶۶ء) ص ۷۱

(۸۷) حامد حسین قادری، داستان تاریخ اردو (اردو اکیڈمی سندھ کراچی طبع چہارم ۱۹۸۸ء) ص ۹۳۹

(۸۸) دی۔ پی۔ سوری اردو فکشن میں طوائف (ادارہ فکر جدید نئی دہلی ۱۹۹۲ء) ص ۲۸۹

(۸۹) ناچ گرل ستر جم قرۃ العین حیدر (اسٹرلنگ پبلیشر نئی دہلی ۱۹۹۲ء) ص ۱

(۹۰) عزیز احمد ترقی پسند ادب (عصری مطبوعات کراچی ۱۹۸۶ء) ص ۱۴۲

(۹۱) نشتر ستر جم منشی سجاد حسین انجم کسمنڈوی مرتبہ عشرت رحمانی (مجلس ترقی اردو لاہور طبع اول ۱۹۶۱ء) ص ۸

(۹۲) ایضاً ص ۳

(۹۳) ناچ گرل مترجم قرۃ العین حیدر (اسٹرلنگ پبلیشر نئی دہلی ۱۹۹۲ء) ص ۵

(۹۴) ایضاً ص ۵

(۹۵) ایضاً ص۸
(۹۶) ایضاً ص۸
(۹۷) ظہیر فتح پوری ڈاکٹر رسوا کی ناول نگاری، (حروف راولپنڈی ۱۹۷۰ء) ص ۲۱۲
(۹۸) امراؤ جان ادا، تنقید و تبصرہ ابواللیث صدیقی (اردو اکیڈمی سندھ کراچی پہلا لائبریری ایڈیشن ۱۹۶۱ء) ص ۷
(۹۹) ۴۸ء کا بہترین ادب، تبصرہ امراؤ جان ادا، خورشید الاسلام (ادارہ ادب لطیف لاہور ۱۹۴۹ء) ص ۱۱۴
(۱۰۰) سہیل بخاری ڈاکٹر، اردو ناول (مکتبہ میری لائبریری لاہور طبع اول ۱۹۶۹ء) ص ۱۶۳
(۱۰۱) میمونہ بیگم انصاری ڈاکٹر مرزا محمد ہادی مرزا اور سوا (مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۳ء) ص ۲۲۵
(۱۰۲) ابواللیث صدیقی ڈاکٹر، امراؤ جان ادا، تنقید و تبصرہ (اردو اکیڈمی سندھ کراچی ۱۹۶۱ء) ص ۱۶۔۱۷
(۱۰۳) میمونہ بیگم انصاری ڈاکٹر مرزا محمد ہادی مرزا اور سوا (مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۳ء) ۳۲۳
(۱۰۴) محمد احسن فاروقی ڈاکٹر اردو نال کے تنقیدی تاریخ (سندھ ساگر اکیڈمی لاہور ۱۹۶۸ء) ص ۱۵۶
(۱۰۵) میمونہ بیگم انصاری ڈاکٹر مرزا محمد ہادی مرزا اور سوا (مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۳ء) ص ۲۴
(۱۰۶) ظہیر فتح پوری ڈاکٹر، رسوا کی ناول نگاری (حروف راولپنڈی ۱۹۷۰ء) ص ۳۵۴
(۱۰۷) وی پی سوری ڈاکٹر اردو فکشن میں طوائف (ادارہ فکر جدید نئی دہلی ۱۹۹۲ء) ص ۳۵۷
(۱۰۸) سید احتشام حسین، اردو ادب کی تنقیدی تاریخ (ترقی اردو بیورو طبع دوم ۱۹۸۸ء) ص ۲۰۵
(۱۰۹) یوسف سرمست ڈاکٹر، بیسویں صدی میں اردو ناول (ترقی اردو بیورو نئی دہلی ۱۹۹۵ء) ص ۱۰۸
(۱۱۰) میمونہ بیگم انصاری ڈاکٹر، مرزا محمد ہادی مرزا اور سوا (مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۳ء) ص ۲۱۵
(۱۱۱) سید احتشام حسین اردو نثر فورٹ ولیم اور اس کے بعد (ترقی اردو بیورو نئی دہلی ۱۹۸۸ء) ص ۲۰۴
(۱۱۲) میمونہ بیگم انصاری ڈاکٹر مرزا محمد ہادی مرزا اور سوا (مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۳ء) ص ۲۸۴
(۱۱۳) یوسف سرمست ڈاکٹر، بیسویں صدی میں اردو ناول (ترقی اردو بیورو نئی دہلی ۱۹۹۵ء) ص ۸۰
(۱۱۴) وقار عظیم داستان سے افسانے تک (اردو اکیڈمی سندھ کراچی طبع دوم ۱۹۶۶ء) ص ۷۳
(۱۱۵) سید احتشام حسین اردو ادب کی تنقیدی تاریخ (ترقی اردو بیورو نئی دہلی ۱۹۸۸ء) ص ۲۰۰
(۱۱۶) ایضاً ص ۲۰۰
(۱۱۷) حامد حسین قادری، داستان تاریخ اردو (اردو اکیڈمی سندھ کراچی طبع چہارم ۱۹۸۸ء) ص ۹۴
(۱۱۸) یوسف سرمست ڈاکٹر، بیسویں صدی میں اردو ناول (ترقی اردو بیورو نئی دہلی ۱۹۹۵ء) ص ۱۵۱
(۱۱۹) وقار عظیم داستان سے افسانے تک (اردو اکیڈمی سندھ کراچی طبع دوم ۱۹۶۶ء) ص ۷۶
(۱۲۰) ایضاً ص ۷۹
(۱۲۱) محمد طفیل، مرزا محمد سعید، نقوش شخصیات نمبر جنوری ۱۹۵۵ء ص ۷۶
(۱۲۲) یوسف سرمست ڈاکٹر، بیسویں صدی میں اردو ناول (ترقی اردو بیورو نئی دہلی ۱۹۹۵ء) ص ۱۶۸
(۱۲۳) محمد احسن فاروقی ڈاکٹر، ناول کیا ہے (الکتاب کراچی ۱۹۶۵ء) ص ۱۸۴
(۱۲۴) مانک ٹالا، پریم چند کچھ نئے مباحث (موڈرن پبلیشنگ ہاؤس نئی دہلی ۱۹۸۸ء) ص ۷۵
(۱۲۵) ایضاً ص ۷۵
(۱۲۶) ایضاً ص ۱۹۶
(۱۲۷) قمر رئیس ڈاکٹر، منشی پریم چند شخصیت اور کارنامے (مکتبہ عالیہ رامپور طبع اول ۱۹۶۲ء) ص ۳۶۰
(۱۲۸) ایضاً ص ۳۶۳

(۱۲۹) ایضاً ص ۴۴۳

(۱۳۰) مانک ٹالا، پریم چند کچھ نئے مباحث (موڈرن پبلشنگ ہاؤس نئی دہلی ۱۹۸۸ء) ۲۰۳

(۱۳۱) ایضاً ص ۱۶۸

(۱۳۲) وقار عظیم، داستان سے افسانے تک (اردو اکیڈی سندھ کراچی طبع دوم ۱۹۶۶ء) ص ۱۴

(۱۳۳) حنیف فوق ڈاکٹر متوازی نقوش (نفیس اکیڈی کراچی طبع اول ۱۹۸۹ء) ص ۲۸۹

(۱۳۴) صغیر افراہیم ڈاکٹر، اردو افسانے ترقی پسند تحریک سے قبل (ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ ۱۹۹۱ء) ص ۲۶

(۱۳۵) پریم چند کے بہترین افسانے مقدمہ قمر رئیس ڈاکٹر ترتیب محمد طارق چودھری، چودھری اکیڈی لاہور ت ن) ص ۱۴

(۱۳۶) سید احتشام حسین، نثر کے نئے روپ (ترقی اردو بیورونئی دہلی طبع دوم ۱۹۸۸ء) ص ۲۹۶

(۱۳۷) حنیف فوق ڈاکٹر متوازی نقوش (نفیس اکیڈی کراچی طبع اول ۱۹۸۹ء) ص ۲۸۶

(۱۳۸) قمر رئیس ڈاکٹر منشی پریم چند شخصیت اور کارنامے (مکتبہ عالیہ رامپور طبع اول ۱۹۶۲ء) ص ۳۱۔۳۲

(۱۳۹) سید احتشام حسین، اردو ادب کی تنقیدی تاریخ (ترقی اردو بیورونئی دہلی طبع دوم ۱۹۸۸ء) ص ۲۹۷۔۲۹۸

(۱۴۰) پریم چند کے بہترین افسانے مقدمہ قمر رئیس ڈاکٹر ترتیب محمد طارق چودھری چودھری اکیڈی لاہور ت ن) ص ۱۷

(۱۴۱) طارق چھتاری، جدید افسانہ اردو ہندی (ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ ۱۹۹۲ء) ص ۱۶

(۱۴۲) صغیر افراہیم ڈاکٹر اردو افسانہ ترقی پسند تحریک سے قبل (ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ ۱۹۹۱ء) ص ۳۶۔۳۷

(۱۴۳) عبادت بریلوی ڈاکٹر ادبی مسائل اردو افسانے کا ماضی حال اور مستقبل ماہنامہ افکار افسانہ نمبر اپریل مئی ۱۹۹۴ء) ص ۱۴

(۱۴۴) یوسف سرمست ڈاکٹر بیسویں صدی میں اردو ناول (ترقی اردو بیورونئی دہلی ۱۹۹۵ء) ص ۵۲

بسم اللہ الرحمٰن الرحیم

دوسرا باب

جدید دور کا آغاز اور افسانوی ادب کے نئے رجحانات

بیسویں صدی معاشرتی ارتقا نیز ذہنی وفکری تبدیلیوں کے لحاظ سے نمایاں اہمیت کی حامل صدی ہے۔ انیسویں صدی میں ہونے والی اصلاحی اور سماجی تحریکوں نے جدید افسانوی ادب کے آغاز اور نئے رجحانات کے لئے فضا تیار کر دی تھی۔ بیسویں صدی ہی سے مغربی افکار وخیالات ہمارے افسانوی ادب پر اثر انداز ہو رہے تھے۔ اسی زمانے میں ہمیں دو افسانہ نگار ایسے نظر آتے ہیں جنھیں تاریخ ساز اور رجحان ساز افسانہ نگار کہا جا سکتا ہے۔ پریم چند اور سجاد حیدر یلدرم۔ ان دو افسانہ نگاروں نے جن رجحانات کو ابتدا میں اپنے افسانوں میں جگہ دی ان ہی رجحانات نے اردو کے افسانوی ادب کو ترقی کا نیا راستہ دکھایا۔(۱) ''اردو افسانے کی ابتدا میں دو واضح رجحان ملتے ہیں، رومانی اور حقیقت پسندی کا رجحان۔ رومانی نقطۂ نظر کو پیش کرنے والے سجاد حیدر یلدرم اور حقیقت پسندی کی طرف جھکتا رجحان پریم چند کے یہاں نظر آتا ہے۔''

پریم چند نے اردو کے افسانوی ادب میں حقیقت نگاری کی روایت کی بنیاد رکھی اور سجاد حیدر یلدرم نے رومانی اور جمالیاتی طرز احساس کو ایک رجحان کی شکل دی۔ اس طرح ابتدا ہی سے حقیقت نگاری کے ساتھ رومانی رجحان بھی متوازی لہر کی صورت میں اردو افسانے کو ترقی کی نئی منزلوں سے روشناس کرانے کا سبب بنا۔ لیکن پریم چند حقیقت نگاری اور پھر بعد میں سماجی حقیقت نگاری کا راستہ اپنانے سے پہلے مثالیت پسندی اور اصلاحی وتاریخی رجحانات کے ایک بڑے نمائندے کی حیثیت سے ہمارے سامنے آتے ہیں۔ بلاشبہ پریم چند اردو افسانوں میں جدید رجحان کے بانیوں میں سے ہیں۔ پریم چند کے سلسلے میں یہ بات بہت اہمیت رکھتی ہے کہ ان کا فن زمانے کے حالات اور تقاضوں کے تحت تغیرات اور تبدیلی سے دوچار ہوتے ہوئے آگے کی طرف بڑھتا رہا۔ (۲) ''پریم چند اور ان کے ہم مسلک افسانہ نگاروں نے جب افسانہ لکھنا شروع کیا اس وقت ان کے افسانوں میں جو رجحانات واضح ہو کر سامنے آئے ان میں حب الوطنی، اصلاح نسواں، قوم پرستی، سماجی اصلاح، احیا پرستی اور داستانوی طرز بیان وغیرہ شامل ہیں۔'' دراصل پریم چند نے جس زمانہ میں افسانہ نگاری کا آغاز کیا برصغیر میں سیاسی تحریکوں سے زیادہ اصلاحی اور سماجی تحریکوں کا زور تھا، اس کے علاوہ وطن پرستی اور قومیت کے جذبے کو بھی ان تحریکات نے ابھارا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ پریم چند کے یہاں اوّلین دور میں حال سے زیادہ ماضی کی عظمتوں اور مذہبی جوش وخروش کا احساس ہوتا ہے۔ راجپوت سورماؤں کے قصے جذباتی اندازِ فکر اور پُرتصنع زبان وبیان کے نمونے بھی ملتے ہیں۔ ان کے پہلے افسانوی مجموعے 'سوز وطن' میں وہ ایک اعلیٰ درجے کے محبِ وطن اور عظمت پارینہ کے جوش اور جذبے سے سرشار نظر آتے ہیں۔ ان کے پہلے افسانوی مجموعہ سوزِ وطن کے سارے افسانے اس عہد رفتہ کی عظمتوں کے ذکر اور حب الوطنی کے جذبے سے معمور ہیں۔ ان کے پہلے دور کے ناول 'کشنا'،

'ہم خرما و ہم ثواب' اور 'بازارِ حسن' یہ سارے ناول اصلاحی جذبے سے معمور ہیں۔(۳) ''پریم چند کو بیسویں صدی کی ابتداء اور انیسویں صدی کے آخری دور کا آدمی سمجھنا چاہئے۔ ان کے شعور کی تشکیل میں ان اصلاحی تحریکوں کا ہاتھ تھا جن کی ابتدا غدر کے کچھ دن پہلے ہو چکی تھی۔'' پریم چند کے اوّلین دور کے ناول اور افسانے اپنے وقت کے مسائل کو پیش کرنے کا ذریعہ بنے۔ پھر انگریزی ادب کے ذریعہ بھی اردو کے افسانوی ادب میں رجحانات کے دائرے وسیع ہو رہے تھے۔ انگریزی ادب کے تراجم کا سلسلہ شروع ہو چکا تھا، اردو کے افسانوی ادب میں نئے رجحانات کا فروغ ترجموں کے ذریعہ بھی ہوا۔(۴) ''افسانے کے فنی نشوونما میں تراجم نے خاصی رہنمائی کی، دوسری زبانوں کے شہہ پاروں کی بدولت اردو افسانے کو نئے موضوعات میسر آئے ہیں۔ اندازِ بیان کی نئی روشنی ملی ہے، غور وفکر کے نئے رجحانات اور موضوعات حاصل ہوئے ہیں۔''

دوسری زبانوں کے افسانوں کے اردو میں منتقلی نے بھی رجحانات کا دائرہ وسیع کیا۔ غور وفکر اور موضوعات کے نئے سانچے سامنے آئے۔ ابتدائی دور کے کم وبیش تمام اہم افسانہ نگاروں نے انگریزی افسانوں کا اردو میں ترجمہ کیا۔ اس سے اردو افسانوں کو نئی زندگی اور نئی روشنی ملی۔(۵) ''یلدرم ہوں یا پریم چند، نیاز ہوں یا سدرشن، مجنوں ہو یا سلطان حیدر جوش، ل احمد ہوں یا اعظم کریوی ان سبھی نے دوسری زبانوں کے افسانوں کو اردو میں منتقل کیا، انہیں ہندوستانی فضاء اور مزاج سے ہم آہنگ کیا۔''

پریم چند کے یہاں سیکھنے، جاننے اور آگے بڑھنے کا عمل ہی ان کے فن کی شناخت ہے۔ ان کے افسانوی ادب میں ارتقا کی بتدریج کیفیت اس بات کا احساس دلاتی ہے کہ وہ اصلاح پسندی سے گزر کر حقیقت نگاری کی طرف آئے۔ پہلے دور تک پریم چند ایک مصلح نظر آتے ہیں، اس لئے کہ وہ دور ادب میں مقصدیت اور افادیت کا دور تھا۔ لیکن اس کے بعد کے زمانے میں جیسے جیسے اصلاحی تحریکوں کے مقابلے میں سیاسی تحریکوں کا عروج ہوا پریم چند کے افسانوی ادب نے نئے دور کے سماجی مسائل کے ساتھ سیاسی اور معاشی مسائل سے بھی ناتا جوڑا۔(۶) ''اردو میں رومانی طرز کے افسانہ نگاروں کا پیش رو سجاد حیدر یلدرم اور نیاز فتح پوری کو قرار دیا جاسکتا ہے۔ ان دونوں کی تقلید میں انگریزی کی وساطت سے فرانس، ہالینڈ، امریکہ، انگلستان، ترکی اور روس کے علاوہ ایرانی، عربی اور بنگالی تک کے بہترین افسانوں کے ترجمے ہونے لگے۔'' دیکھا جائے تو اردو کے افسانوی ادب میں حقیقت نگاری اور رومانیت کے یہ دو رجحانات اتنے قوی اور مؤثر تھے کہ اس نے نہ صرف اپنے دور کو متاثر کیا بلکہ بعد کے زمانے میں مغرب سے آنے والے دیگر رجحانات مثلاً شعور کی رو، نفسیاتی اور مارکسی نیز دستاویزیت کے رجحانات کے لئے بھی راہیں ہموار کیں۔(۷) ''ادب کی تاریخ میں رجحانات وتحریکات کی بڑی اہمیت ہوتی ہے۔ یہ رجحانات اپنے وقت اور ماحول کے تقاضوں کا نتیجہ ہوتے ہیں جو کبھی شعوری اور کبھی غیر شعوری طور پر پروان چڑھتے ہیں۔''

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ حقیقت نگاری اور رومانیت کے رجحان نے اس دور کے سارے لکھنے والوں کو متاثر کیا۔ پریم چند کے طرز کو اپنانے والوں میں اعظم کریوی، سدرشن، علی عباس حسینی، سہیل عظیم آبادی، اوپندر ناتھ اشک وغیرہ اہم ہیں۔ اسی طرح یلدرم نے جس جمالیاتی طرز احساس کو اردو افسانے میں راہ دکھائی تھی اسے دوسروں نے بھی اپنایا، ان میں خاص طور پر نیاز فتح پوری، خلیقی، ل احمد، مجنوں گورکھپوری حجاب امتیاز علی اور بعد میں قاضی عبدالغفار اور مرزا ادیب کے نام بھی شامل ہیں لیکن یہاں یہ بات اہم ہے کہ قاضی عبدالغفار نے لیلیٰ کے خطوط میں جس رومانوی طرز احساس کو جگہ دی ہے اس میں ان کا گہرا سماجی شعور بھی شامل ہے وہ رومانیت کے ساتھ زندگی کے حقائق پر گہری نظر رکھتے ہیں۔

(۸)''لیلیٰ کے خطوط اور مجنوں کی ڈائری دونوں سماجی زندگی کی جبری ترتیب کے خلاف زبردست احتجاج ہیں، باغیانہ اور انفرادی احتجاج۔''سجاد حیدر یلدرم جو رومانیت کے علمبرداروں میں سے ہیں، ترجمے کے ذریعہ افسانے کی دنیا میں آئے۔ (۹)''ان کا پہلا انشائیہ نما افسانہ'' مجھے میرے دوستوں سے بچاؤ'' انگریزی افسانے کا ترجمہ ہے، لطیف مزاح سے بھرپور یہ افسانہ معارف اگست ۱۹۰۰ء میں شائع ہوا'' یلدرم مغربی ادب کے علاوہ ترکی اور دوسری زبانوں کے ادب کے مزاج اور اسکی ترقی ونشوونما سے پوری طرح آگاہ تھے لیکن صرف یہی نہیں (۱۰)''بلکہ ٹیگور اقبال اور ابوالکلام آزاد کی رومانوی انفرادیت نے اس عہد کو ایک نیا ذہن عطا کیا۔''

اگر دیکھا جائے تو اصلاح پسندی اور حقیقت نگاری کا جو رجحان پریم چند کے یہاں تھا اور جسے ان کے ساتھ دیگر افسانہ نگاروں نے اپنایا اور یلدرم کا رومانی اور جمالیاتی طرز فکر یہ دو متوازی لہریں ہوتے ہوئے بھی ایک ہی سلسلے کی مختلف کڑیاں ہیں۔ زندگی کے دو متضاد اور مختلف رویوں کی تصویر کشی کے ذریعے وہ اپنے وقت اور زمانے کی زندگی کو پیش کررہے تھے۔ یلدرم نے رومانیت کے سہارے معاشرے کے حبس اور گھٹن کو کم کرنا چاہا، خاص کر متوسط طبقے میں عورت اور مرد کے تعلقات میں جو نابرابری موجود تھی وہ اسے کم کرنا چاہتے تھے۔ رومانیت کا ایک پہلو تلاش حسن، تخیل کی فراوانی اور جذباتی وفور سے عبارت تھا۔ پریم چند کی دنیا یلدرم کی دنیا سے مختلف تھی۔ وہ جس طبقے سے آئے تھے وہ زندگی کے بوجھ اور تھکن سے نڈھال طبقہ تھا۔ لہٰذا یہی وجہ ہے کہ انہوں نے جلد ہی اصلاح پسندی اور عینیت پرستی سے دامن چھڑا کر اپنے دور کے سیاسی، سماجی اور معاشی مسائل کو حقیقت نگاری کے ذریعے پیش کرنے کی کوشش کی۔ پریم چند اور ان کے ساتھیوں نے اردو کے افسانوی ادب میں دیہات اور دیہاتی زندگی کو اپنا موضوع بنایا۔ اس طرح ان کے ذریعہ ایک دیہی رجحان ہمارے افسانوی ادب کا ایک قوی رجحان بن کر ابھرا۔ (۱۱)''پریم چند سے پہلے اردو کا افسانوی ادب شہری زندگی اور اس کے مسائل تک محدود تھا۔ پریم چند نے پہلی بار اردو افسانے میں گاؤں کی کھلی ہوئی زندگی اس کے میلے ٹھیلے، کھیت کھلیان، چوپال اور گاؤں کے سماجی رشتوں کو پیش کیا۔''

اگر دیکھا جائے تو پریم چند کے بہترین افسانے وہی ہیں جو گاؤں والوں کی زندگی اور ان کے مسائل سے تعلق رکھتے ہیں۔ پوس کی رات، دودھ کی قیمت، راہِ نجات یہ سب کسانوں کی زندگی اور مسائل سے متعلق ہیں۔ ان افسانوں میں ہندوستان کے کسانوں کی مجبوری، بے بسی، ذلت اور افلاس، زمینداروں اور مہاجنوں کے ہاتھوں ان کا استحصال غرض ہندوستان کے کسانوں کی پوری زندگی کی ترجمانی ملتی ہے۔ پریم چند کی طرح سدرشن نے بھی دیہاتوں میں بسنے والے کسانوں اور ان کی المناک زندگی کے مختلف پہلوؤں کو پیش کیا اور متوسط اور نچلے طبقہ کی ترجمانی بھی کی۔ پریم چند کی اصلاح پسندی اور حقیقت نگاری اعظم کریوی کے افسانوں کا بھی مخصوص موضوع ہے۔ ان کے افسانوں میں بھی دیہات کی اقتصادی اور سماجی زندگی کو پوری انسانی ہمدردی کے ساتھ پیش کرنے کا رجحان ملتا ہے۔ انہوں نے بھی پریم چند کی طرح زمینداروں اور مہاجنوں کے ہاتھوں ظلم کا شکار ہونے والے مقروض اور مفلس کسانوں کی زندگی کو موضوع بنایا ہے۔ سلطان حیدر جوش بھی پریم چند کی اصلاح پسندی سے متاثر ہو کر لکھتے رہے۔ لیکن یہ بات بھی اہم ہے کہ یہ لکھنے والے صرف پریم چند کے مقلد نہیں بلکہ ان میں سے ہر ایک کی اپنی فکر اور مشاہدے نے ان کی انفرادیت قائم کی ہے۔ پریم چند کے افسانوی ادب نے جس رجحان کی آبیاری کی اس کے بہت سے موڑ اور زاویے ہیں، بعد کے زمانے میں ہندوستان کی سیاسی فضا میں اضطراب اور ہلچل کی کیفیت پیدا ہوئی۔ جنگِ عظیم کے بعد جب تغیرات کی رفتار تیز ہوئی اور وقت کا دھارا بدلا تو پریم چند نے ایسی سیاسی سوچ اختیار کی جو اصلاح کی جگہ انقلاب کی طرف مائل تھی۔

(۱۲) ''ہندوستانی ادب پر پریم چند کے بڑے احسانات ہیں۔انہوں نے ادب کو زندگی کا ترجمان بنایا، زندگی کو شہر کے تنگ گلی کوچوں میں نہیں بلکہ دیہات کے لہلہاتے کھیتوں میں جا کر دیکھا۔انہوں نے بے زبانوں کو زبان دی اور ان کی بولی میں بولنے کی کوشش کی۔''ان کے افسانوی مجموعے 'واردات' اور 'زادِ راہ' میں ان کا فن زندگی کی سچائیوں سے بہت قریب نظر آتا ہے۔بوڑھی کاکی، آہ بیکس، پوس کی رات، حج اکبر، دو بیل، بڑے بھائی صاحب یہ تمام افسانے غربت افلاس اور مصیبت کے مارے انسانوں کی کہانیاں ہی نہیں بلکہ انسانی نفسیات کے گہرے مطالعہ کا نتیجہ معلوم ہوتے ہیں۔ان کے فن میں انسان دوستی کا رجحان بھی ایک غالب رجحان ہے۔

(۱۳) ''۱۹۳۰ء سے ۱۹۳۶ء تک بہت سے نئے گوشے نظروں کے سامنے آئے اور زمانے کے بدلے ہوئے انداز کے ساتھ پریم چند اور ان کے معاصرین نے بھی افسانوں میں موضوعات کا رخ تبدیل کیا۔پریم چند کا افسانہ 'کفن' ان کے اس بدلے ہوئے رجحان کا ترجمان ہے۔اختر حسین رائے پوری کا مجموعہ ''محبت اور نفرت''، نیاز فتح پوری کا افسانہ ''جنت کی حقیقت'' اور پروفیسر محمد مجیب کے افسانوں کا مجموعہ ''کیمیا گر'' افسانے کے نئے رجحانات کی نشاندہی کرتے ہیں۔''

موضوع اور پیشکش کے لحاظ سے کفن سماجی حقیقت نگاری کی ایک نئی جہت کو سامنے لاتا ہے۔یہ افسانہ ترقی پسند تحریک کے آغاز سے قبل لکھا گیا۔ (۱۴) ''کفن جو نہ ترقی پسندی کی تحریک سے متاثر ہو کر لکھا گیا ہے اور نہ مغرب کے ترقی پسند عناصر میں رچ بس کر، یہ ترقی پسندی گہرے مشاہدے، براہِ راست تجربے اور فن کے لطیف اور مسلسل احساس کی پیدا کی ہوئی ہے۔افسانے کا موضوع بھی دیہاتی ہے اور اس کا پس منظر بھی دیہات ہے۔جسے پریم چند کے افسانے سب سے پہلے جیتا جاگتا بنا کر لائے، لیکن ان دو پرانی چیزوں کے درمیان وہ سب کچھ موجود ہے جس پر ترقی پسندی کو فخر ہو۔''اس میں کوئی شک نہیں کہ پریم چند نے اردو کے افسانوی ادب میں جو اثرات چھوڑے ہیں ان کا دائرہ بہت وسیع ہے۔ان کے یہاں وہ تمام سیاسی، سماجی اور معاشی رجحانات موجود ہیں جس سے بعد کے افسانہ نگاروں نے روشنی حاصل کی اور ترقی پسند ادب کے آغاز کے بعد زیادہ مؤثر طریقے سے ان رجحانات کو سامنے لایا گیا۔(۱۵) ''آج بھی جتنے کامیاب افسانہ نگار ہندوستان اور پاکستان میں ہیں سب نے پریم چند کے افسانے پڑھ کر ہی افسانہ لکھنا سیکھا ہے۔''

اردو افسانے کے آغاز میں اگر چہ حقیقت پسندی کے ساتھ رومانیت کا بھی چرچا رہا، اس کی بھی پیروی ہوئی لیکن حقیقت نگاری کی طرح اس کی بنیادیں اتنی مضبوط نہیں تھیں۔لہٰذا بہت سے رومانیت پسند لکھنے والے بھی رومانیت کے ماورائی دھندلکے سے نکلے اور حقیقت کی سنگلاخ وادیوں میں قدم رکھا۔ان میں خاص طور سے قاضی عبدالغفار اور مجنوں گورکھپوری کا نام لیا جاسکتا ہے۔دراصل ان کے یہاں رجحانات کی اس تبدیلی کی وجہ بیسویں صدی کے وہ سماجی اور معاشی حالات تھے جنہوں نے بے اطمینانی، بے چینی، تشکیک اور بغاوت کے جذبے کو ابھارا تھا اور احتجاج کی کیفیت پیدا کی تھی۔مجنوں گورکھپوری رومانیت پسند تھے لیکن ان کے یہاں سماج کے جبر کے خلاف احتجاج اور بغاوت کا رجحان غالب رہا اور یہ رنگ بعد میں ان کی ادبی تصورات میں اور زیادہ نمایاں ہوا۔وہ ترقی پسند تحریک میں شامل ہو گئے اور اس کے ایک بڑے نقاد کی حیثیت سے اپنے آپ کو منوایا۔اردو کے افسانوی ادب نے رجحانات کے سلسلے میں مغرب کے افسانوں سے خاصا اثر قبول کیا ہے۔دراصل بیسوی صدی میں پرانے اقدار کی جڑیں کمزور ہو چکیں تھیں۔ساری دنیا میں جو تغیرات رونما ہو رہے تھے اور جس صنعتی دور کا آغاز ہو رہا تھا اس کی پرچھائیاں برصغیر کے ادب پر پڑ رہی تھیں اور دورِ جدید کے افسانوں میں اس کے نقوش شعوری اور غیر شعوری طور پر نمایاں ہو رہے تھے۔(۱۶) ''موجودہ مختصر افسانہ عصر حاضر کے مغربی اثرات کا نتیجہ ہے۔عصر حاضر کی صنعتی تہذیب کے فروغ و بحران نے

جس طرح مغرب میں اس کے رجحانات کا رخ متعین کیا ہے اسی طرح اردو افسانے پر بھی کم و بیش اپنے نقوش چھوڑے ہیں۔''

یہاں ہم دیکھتے ہیں کہ اردو افسانہ ایک نئے دور میں داخل ہو رہا ہے۔ پریم چند نے کفن جیسا سماجی حقیقت نگاری کا نمونہ پیش کر کے حقیقت نگاری کو سماجی حقائق کا آئینہ بنا دیا تھا، پھر یکے بعد دیگرے تین انقلاب ایسے آئے جس نے اردو کے افسانوی دور میں نئے رجحانات کے دروازے کھول دیئے۔ زمانے کے تغیرات کے ساتھ ساتھ ادبی رجحانات بھی بدلتے رہتے ہیں۔ ہمارا افسانوی ادب ابتدا ہی سے عصری تقاضوں کا آئینہ دار رہا ہے اور بدلتے ہوئے رجحانات سے زندگی کی رنگارنگی کا پتہ چلتا ہے۔ ہمارے افسانوی ادب میں پہلے پریم چند کے افسانے کفن نے سماجی حقیقت نگاری کے رجحان کا اعادہ کیا، پھر انگارے کی اشاعت نے اس ارتعاش کو ایک زبردست ہلچل اور طوفان کی شدت میں تبدیل کر دیا، اس کے بعد ترقی پسند تحریک نے اردو افسانے کی دنیا ہی بدل دی۔(۱۷) ''اور پھر افسانے کی دنیا میں تین زبردست انقلاب آئے۔ افسانوں کا مجموعہ ''انگارے'' شائع ہوا، اس نے یک لخت موضوع اور فن کی ساری روایتوں کے شیشے توڑ پھوڑ کر رکھ دیئے اور ایک نئے فن کی بنیاد ڈالی جس میں جدید نفسیاتی محرکات، نئے معاشی نظریوں، سیاست اور اقتصادی مسائل کی ہم آہنگی، مذہبی اور روحانی قدروں کی شکست و ریخت اور پلاٹ اور کردار نگاری جیسی فرسودہ چیزوں سے بے نیازی کا ایسا امتزاج تھا کہ نہ صرف افسانوی ادب بلکہ پوری معاشرتی زندگی میں بھونچال آ گیا اور جو کچھ پرانا تھا اسے الٹ پلٹ کر رکھ دیا۔ یہ مجموعہ چند دن بعد نظروں سے اوجھل ہو گیا لیکن اس کے انقلاب آفریں تاثر نے اردو افسانے کے لئے جدت کی بے شمار راہیں کھول دیں۔ دوسرا انقلاب پریم چند کا افسانہ 'کفن' تھا جو روایت کی عظمت اور جدت کی اثر آفرینی کا معجزہ تھا اور تیسرا انقلاب ترقی پسندی کی تحریک۔'' (۱۸) ''دراصل اردو افسانہ اب ایک ایسے موڑ کی طرف آ رہا تھا جس کی طرف بڑھتے ہوئے یلدرم اور پریم چند کے قدم رک جاتے ہیں کیونکہ اس کے آگے چل کر جذبات اور خیالات کا جو لاوا کھی تھا وہ پھوٹنے ہی والا تھا۔ چنانچہ ۱۹۳۱ء میں یہ پھوٹ پڑا اور افسانوں کی ایک مختصر سی کتاب 'انگارے' کے نام سے شائع ہوئی۔'' اگر دیکھا جائے تو ہمارے افسانوی ادب کی تاریخ میں یہ واقعہ انقلابی نتائج کے اعتبار سے بہت اہم ہے۔(۱۹)

''دراصل اردو افسانہ ایک نئی زندگی سے اس وقت رابطہ قائم کرتا ہے جب ۱۹۳۱ء میں 'انگارے' نام کے افسانوی مجموعے کی اشاعت عمل میں آئی۔ 'انگارے' اردو افسانے کی تاریخ کا ایک اہم سنگ میل ہی نہیں بلکہ ایک زبردست انقلاب بھی ہے۔''

انگارے کے مصنفین سب کے سب مغربی تعلیم سے آراستہ اور اپنے عہد کے تقاضوں کے علاوہ بین الاقوامی، سیاسی، سماجی اور معاشی حالات سے بھی کماحقہ آگاہ تھے۔ سماج کی فرسودہ قدروں، دقیانوسی خیالات، ماحول کے حبس اور گھٹن نے انہیں مروجہ اخلاقی اور سماجی نظام سے انحراف کا راستہ دکھایا تھا۔ انگارے میں سجاد ظہیر، احمد علی، رشید جہاں اور محمود الظفر کی تخلیقات شامل ہیں۔ انگارے کے افسانوں میں رجحانات کا دائرہ بیحد وسیع ہے لیکن اقتصادی، جنسی اور نفسیاتی رجحان کو یہاں خاص طور پر پیش کیا گیا ہے۔ فرائیڈ کا تحلیل نفسی کا نظریہ اور مارکس کا معاشی نظریہ ان افسانوں میں مختلف صورتوں میں موجود ہے۔ انگارے کے افسانہ نگاروں میں سجاد ظہیر سب سے نمایاں حیثیت کے مالک ہیں۔ اس لئے کہ وہ انگارے کے مرتب اور پبلشر بھی تھے۔ اس مجموعے میں سجاد ظہیر کی پانچ کہانیاں شامل ہیں اور ان ہی کہانیوں میں انہوں نے شعور کی رو کو پہلی مرتبہ پیش کیا۔ ان کے افسانہ (۲۰) ''نیند نہیں آتی'' میں اردو افسانے میں پہلی بار آزاد تلازمہ خیال کا فنی استعمال ملتا ہے۔ اس افسانے میں انہوں نے جیمس جوائس کی شعور کی رو کی تکنیک کو پیش نظر رکھا ہے۔'' اس کے علاوہ (۲۱) ''نئے ادب کی سب سے پہلی ضبط شدہ کتاب انگارے میں احمد علی کے افسانے سرریلسٹک تھے۔ احمد علی ہمارے یہاں رمزیت کے

سب سے بڑے نمائندہ ہیں۔'' شعور کی رو کو بعد کے زمانے میں حسن عسکری اور قرۃ العین حیدر نے زیادہ کامیابی کے ساتھ پیش کیا۔ شعور کی رو کے رجحان کو سجاد ظہیر نے اپنے ناول ''لندن کی ایک رات'' میں کامیابی سے استعمال کیا۔ اس طرح ناولوں میں ''لندن کی ایک رات'' کے بعد شعور کی رو میں قرۃ العین حیدر کا ناول 'آگ کا دریا' جیسا تاریخی تناظر میں لکھا ہوا ناول ملتا ہے۔ جس میں شعور کی رو کے رجحان سے کام لیا گیا ہے۔

(۲۲) ''درحقیقت انگارے یا سجاد ظہیر کی کہانیوں میں وہ تمام اہم رجحانات پوشیدہ تھے جو بعد میں اردو افسانوں میں میلان کی شکل اختیار کر گئے۔ مثال کے طور پر جنسی نفسیاتی تجربات کا بے باک اظہار منٹو، عصمت، عزیز احمد اور حسن عسکری وغیرہ کے یہاں ایک میلان کی صورت اختیار کر گیا۔ یوپی اور دلی کے متوسط طبقے کی گھریلو معاشرت کی تمام تفصیلی جزئیات جو آج عصمت کے افسانوں کی خصوصیت ہے، جس کو بعد میں نئی نسل کی افسانہ نگار خواتین نے اپنانے کی کوشش کی، ان کی ابتدا بھی انگارے کی کہانیوں سے ہوئی۔ شعور کی رو کی تکنیک کا استعمال بھی زیادہ نکھرے ہوئے رنگ میں قرۃ العین حیدر اور ممتاز شیریں کے یہاں نظر آتا ہے۔''

انگارے نے افسانہ نگاری کی دنیا میں جو ہلچل کی کیفیت پیدا کی، دراصل وہ وقت کی ایک اہم ضرورت تھی اور اس نے ترقی پسند تحریک کے آغاز کے لئے پس منظر کا کام کیا۔ ترقی پسند تحریک کے پیچھے برصغیر کے سماجی اور معاشی حالات کی ابتری کے ساتھ بین الاقوامی سطح پر ہونے والی معاشی اور سماجی تبدیلیوں نیز کارل مارکس کے معاشی نظریوں اور فرائیڈ کے نفسیاتی نظریوں کا بڑا ہاتھ تھا۔ (۲۳) ''سیاسی پیچیدگیاں، معاشی دشواریاں، مجلسی پابندیاں، اقتصادی مصائب، معاشرتی جکڑ بندی اور تعلیم یافتہ طبقہ کی بیکاری ایسے مسائل تھے جنہیں ادب میں سموئے بغیر چارہ کار نہ تھا۔'' یہ وہ زمانہ تھا جب وقت کے بدلتے ہوئے رجحانات کا ساتھ دینے اور مصائب و ابتلا کی جکڑ بندیوں میں محصور زندگی کے مسائل کو حل کرنے کے لئے ترقی پسند نظریات کی ضرورت محسوس کی گئی اور اس طرح ہندوستان میں سجاد ظہیر اور ان کے دوستوں کی کوششوں سے ترقی پسند تحریک کی بنیاد پڑی۔

(۲۴) ''انجمن ترقی پسند مصنفین کی پہلی کل ہند کانفرنس ۱۱؍اپریل ۱۹۳۶ء میں لکھنؤ کے رفاہ عام ہال میں منعقد ہوئی۔ جس کی صدارت اردو ہندی کے مشہور ادیب و دانشور منشی پریم چند نے کی تھی۔ لکھنؤ میں جب کانفرنس منعقد ہوئی تو وہ الٰہ آباد سے لکھنؤ پہنچے اور کانفرنس کی تمام ذمہ داریاں سنبھال لیں۔ ان کے ساتھ احمد علی، فراق گورکھپوری، شیودان سنگھ، محمود الظفر، ڈاکٹر رشید جہاں، ڈاکٹر عبدالعلیم وغیرہ شامل تھے۔'' ترقی پسند تحریک میں پریم چند نے بڑھ چڑھ کر حصہ لیا اس لئے کہ غیر شعوری طور پر انہوں نے بہت پہلے ہی ترقی پسندی کی روایت کی داغ بیل ڈال دی تھی۔ 'کفن' کے علاوہ ان کے دوسرے افسانوں میں بھی حقیقت نگاری اور سماجی آگہی اپنے عروج پر تھی۔ ترقی پسند تحریک نے افسانوی ادب کو نئے رجحانات کے زیر اثر بیسویں صدی کے پیچیدہ شہری اور دیہی زندگی کے لاتعداد مسائل کے علاوہ بین الاقوامی سطح پر ہونے والی عالمی تبدیلیوں اور سیاسی و سماجی بصیرت کا آئینہ دار بنایا خاص طور سے جاگیردارانہ اور سرمایہ دارانہ نظام کی استحصالی طاقت سے آگہی بخشی۔ ترقی پسند تحریک کے آغاز کا زمانہ دوسری جنگ عظیم سے پہلے کا سخت بحرانی زمانہ تھا۔ فاشزم کے بڑھتے ہوئے سیلاب کی روک تھام کے لئے اب لوگوں کی نظریں سوشلزم اور اشتراکی نظام کی طرف اٹھنے لگی تھیں۔ اردو کے افسانوی ادب میں اس تحریک نے ایک نئی زندگی اور نیا طبقاتی اور سماجی شعور پیدا کیا۔ لکھنے والوں کے سامنے موضوعات کا ایک بڑا ذخیرہ موجود تھا۔ نئے رجحانات نے اظہار کے نئے وسیلے بھی مہیا کر دیئے تھے۔ ترقی پسند افسانہ نگاروں نے نئے رجحانات سے کام لے کر قحط بنگال، عالمی امن، انسان دوستی اور

سوشلزم کی اہمیت اور افادیت کو اجاگر کیا۔ کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، احمد ندیم قاسمی، خواجہ احمد عباس، سردار جعفری، دیوندر ستیارتھی، عصمت چغتائی، اوپندر ناتھ اشک، حیات اللہ انصاری، شوکت صدیقی اور دوسرے لکھنے والوں نے بیش بہا افسانوں کا اضافہ کیا۔ (۲۵) ''اردو میں یہ مختلف رجحان الگ الگ تحریکوں کے طور پر نہیں ابھرے۔ گو اردو کے نئے ادب میں بیک وقت ان میں سے کئی رجحانوں کی جھلک دکھائی دیتی ہے۔ لیکن ۱۹۳۶ء کے نئے ادب کی تحریک کا سب سے نمایاں رجحان سوشل ریلزم (سماجی حقیقت نگاری) رہا، جس میں خارجی ماحول کی عکاسی اور موجودہ دور کی اپنے سیاسی اور سماجی مسئلوں کے ساتھ پیشکش تھی۔'' ترقی پسند تحریک کے زیر اثر افسانہ نگاروں نے معاشرتی مسائل کے علاوہ طبقاتی کشمکش، سماجی نابرابری، انسان دوستی، سماج کے فرسودہ عقائد اور نظریات کے خلاف احتجاجی رویہ اختیار کیا۔ چونکہ برصغیر میں یہ دور سیاسی تحریکوں کے عروج اور مزدوروں اور دوسرے کچلے اور ستائے ہوئے لوگوں کی بیداری کا دور تھا لہٰذا ان کے مسائل پر بھی جدید افسانہ نگاروں نے بھرپور توجہ دی۔ (۲۶) ''زندگی کو اپنی ساری حقیقتوں میں پیش کرنے کا رجحان اردو افسانے پر اس طرح چھا رہا تھا کہ ہمارے بہت سے اچھے افسانہ نگاروں کو Realist کے اس گروہ میں شامل کیا جاسکتا ہے۔ منٹو، بیدی، حیات اللہ انصاری، رشید جہاں، عصمت چغتائی، اوپندر ناتھ اشک، اختر اورینوی، سہیل عظیم آبادی، خواجہ احمد عباس، بلونت سنگھ، قدرت اللہ شہاب، انور، ہاجرہ مسرور، خدیجہ مستور، ابوالفضل صدیقی، شوکت صدیقی۔''

اردو کے افسانوی ادب میں رجحانات کے جائزے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ یہ نئے رجحانات اردو کے افسانوی ادب کے لئے بڑے سودمند ثابت ہوئے اور اس کی بناء پر ہمارا افسانوی ادب دنیا کی دیگر زبانوں کے افسانوی ادب کا ہم پلہ ہوگیا۔ (۲۷) ''اس میں کوئی شک نہیں کہ ادب میں نئے رجحانات کی ہمیشہ گنجائش ہی نہیں ضرورت رہی ہے۔ جب تک ادب کی رگوں میں نئے تجربات کا خون نہیں دوڑتا تو اس کی تخلیقی توانائیاں مضمحل بلکہ مردہ ہو جاتی ہیں۔''

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ ان رجحانات نے جو 'انگارے'، 'کفن'، 'ترقی پسند تحریک' اور مغربی ادب سے استفادے کے ذریعہ ہمارے ادب میں داخل ہوئے، ہماری افسانوی ادب کو نئی توانائی اور نئی زندگی سے ہمکنار کیا۔ جب ہم رجحانات کا جائزہ لے رہے ہوں تو ہمارے یہاں طنز و مزاح کا رجحان ابتدا ہی سے ایک اہم رجحان رہا ہے اور جس طرح سنجیدہ ادب نے زمانے کی رفتار کے مطابق تبدیلی قبول کی اسی طرح وہ مزاح نگاری جو ہمارے یہاں اودھ پنچ سے شروع ہوئی تھی، نئے دور میں ایک نئی تہذیبی اور معاشرتی حقیقتوں کا آئینہ نظر آتی ہے۔ (۲۸) ''اردو افسانہ نگاری ابھی جمالیاتی دھند لکے سے نکل نہیں پائی تھی کہ ایک رو اور چل پڑی، یہ مزاح نگاری کی رو تھی۔ مزاح نگاری کا یہ رجحان اگرچہ سماجی مسائل کو پرکھنے اور پرکھ کر پیش کرنے سے اتنا زیادہ سروکار نہیں رکھتا مگر اپنے اسلوب کے لحاظ سے ایک جداگانہ رجحان کی حیثیت ضرور رکھتا ہے۔''

مزاح نگاری کا یہ رجحان دور جدید کے پہلے بھی ہمیں اردو کے افسانوی ادب میں کرداروں کی صورت میں ملتا ہے۔ 'فسانۂ آزاد' میں خوجی کا کردار، نذیر احمد کے یہاں ظاہر دار بیگ، راشد الخیری کے افسانوی ادب میں نانی عشو اور سجاد حسین مدیر اودھ پنچ کا مشہور کردار حاجی بغلول اردو کے مزاحیہ کرداروں کی حیثیت سے اپنی خاص شناخت رکھتے ہیں۔ اردو کے قدیم افسانوی ادب میں مزاح نگاری کے رجحان کو عام کرنے اور سیاسی اور معاشرتی مسائل اس کے علاوہ انگریزوں کی تہذیب و تمدن کی خامیوں کو بے نقاب کرنے میں منشی سجاد حسین کے رسالے اودھ پنچ نے بڑا کردار ادا کیا ہے۔ اردو کے جدید افسانوی ادب میں بھی طنز و مزاح کا رجحان نئے معاشرتی حقائق کے ساتھ پیش

کیا گیا ہے۔ عظیم بیگ چغتائی مزاح نگاروں میں اس لئے بھی اہم ہیں کہ انہوں نے بہت زیادہ لکھا ہے اور بڑی شہرت بھی کمائی ہے۔(۲۹)''ان کے ہاں افسانے کے فنی لوازم ایک حد تک نظر آتے ہیں۔ بعض سیاسی اور معاشرتی موضوعات بھی ملتے ہیں اور زندگی کے مزاحیہ رخ کی عکاسی بھی ہے لیکن ان کے ہاں مزاح کے ذریعہ کوئی بڑی سماجی تصویر نہیں ابھرتی۔ ایسی تصویر جس میں معاشرے کی برائیاں یا خامیاں مزاح کے ذریعہ ابھر کر سامنے آجائیں۔ ان کے ہاں ظرافت ہے، اس ظرافت کے پیچھے کوئی مقصد کوئی فلسفہ نہیں ملتا جو ان کی تحریروں کو ادب کے لئے زیادہ وقیع بنا سکے۔'' 'شریر بیوی' اور 'شہہ زوری' کا شمار ان کے دلچسپ ناولوں میں ہوتا ہے۔

شوکت تھانوی بھی مزاح نگاری میں اپنا خاص مقام رکھتے ہیں۔ ہلکی پھلکی گھریلو مزاح نگاری ان کے فن کا خاص پہلو ہے۔ یہاں مزاح میں رومان کی آمیزش بھی ہے اور زبان کا لطف بھی۔ مزاحی رجحان کے فروغ میں ان کا اہم حصہ ہے، وہ زبان کی چاشنی سے مزاح پیدا کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ شوکت تھانوی نے بہت کافی لکھا ہے، کتیا، انشاء اللہ، خدانخواستہ، بڑبھس، بقراط وغیرہ ان کے ایسے ناول ہیں جو اردو کے مزاحیہ ادب میں ان کی خاص پہچان ہیں۔ مرزا فرحت اللہ بیگ بھی طنز اور مزاح کی دنیا میں اپنا مقام رکھتے ہیں۔ خاص طور سے 'نذیر احمد کی کہانی کچھ میری کچھ ان کی زبانی' فرحت اللہ بیگ کی شگفتہ بیانی، مشاہدے کی گہرائی اور زندگی کے تجربے کا حصہ ہے۔ شفیق الرحمٰن بھی طنزیہ اور مزاحیہ ادب میں نمایاں مقام رکھتے ہیں۔ انہوں نے اپنے ناولوں میں ظرافت کا اچھا معیار قائم کیا ہے۔ ظفر عمر اردو کے افسانوی ادب میں جاسوسی رجحان کو جگہ دینے والے پہلے ناول نگاروں میں ہیں۔ چونکہ ان کا تعلق پولیس کے محکمے سے تھا لہٰذا انہیں جرائم کی دنیا سے خاصی واقفیت تھی۔ 'نیلی چھتری' ان کا مشہور جاسوسی ناول ہے۔(۳۰)''انہوں نے اپنا پہلا ناول 'نیلی چھتری' اگرچہ ایک فرانسیسی ناول سے متاثر ہو کر لکھا لیکن ہندوستانی معاشرت سے ذاتی معلومات کے باعث اسے طبع زاد بنا دیا۔'' اگرچہ جاسوسی ناول اس کے بعد بہت لکھے گئے لیکن یہ ناول نیلی چھتری جیسی شہرت حاصل نہ کر سکے۔ پھر بھی جاسوسی رجحانات رکھنے والے ناول عام قاری کی دلچسپی اور وقت گزاری کا اچھا ذریعہ ثابت ہوئے اور اس رجحان کو بھی کافی مقبولیت حاصل ہوئی۔ اردو کے افسانوی ادب میں رجحانات وقت کے تغیر اور تبدیلی کے ساتھ بدلتے رہے ہیں۔ افسانوی ادب کا تعلق چونکہ انسان اور معاشرہ سے ہے لہٰذا یہ رجحانات ہر دور کے انسان کی سماجی اور معاشرتی تقاضوں کی تبدیلی کے ساتھ نئی وسعتوں سے دوچار ہوتے رہے ہیں۔(۳۱)''زمانے کے ساتھ ساتھ اور زمانے کے مزاج کے ساتھ ساتھ ادبی رجحانات بدلتے رہتے ہیں۔ ادب زندگی کا ترجمان ہے اور ادب اس وقت دائمی ادب ہوتا ہے جب وہ اپنے زمانے کی زندگی کا اس زندگی سے رشتہ قائم کر سکے جو ازل سے ہے۔'' اردو کے افسانوی ادب میں وقت کے ساتھ رجحانات کا دائرہ وسیع ہوتا گیا۔ مغرب کی ادبی تحریکات نے بھی ہمارے افسانوی ادب کو متاثر کیا۔(۳۲)''واقعیت نگاری، فطرت نگاری، حقیقت نگاری، نفسیاتی حقیقت نگاری، نئی حقیقت نگاری، ماورائے حقیقت نگاری، ادب میں حقیقت نگاری نے کتنے ہی رنگ بدلے ہیں اور کتنے نئے رجحانات اس میں شامل ہوئے ہیں۔ علامت پرستی، شعور کا بہاؤ، اینٹی اسٹوری اور نظریات بھی تغیر پذیر رہے ہیں۔ مارکسیت، فرائیڈزم اور وجودیت 'انسان کے چہرے کی پہچان' کئی مختلف اور متضاد آئینوں میں تلاش کی جانے لگی۔ لیکن بعض مفکرین ایسے بھی ہیں جو ان متضاد فکریات میں باہمی آہنگ اور توازن تلاش کر رہے ہیں اور انسان کے مکمل وجود کو سمجھنے کے لئے ہر زاویئے سے اس کی تصویر کشی کر رہے ہیں۔''

بیسویں صدی کی تمام ادبی و فنی و فکری رجحانات اس بات کے شاہد ہیں کہ ادب اور فن ہر دور میں نت نئے تجربات سے گزرتے ہیں، ماضی کی روایات کو سمیٹتے ہوئے نئی روایات کو جنم دیتے ہیں۔

اس سلسلے میں سماجی حقیقت نگاری کے رجحان نے جدید ناول نگاری میں ڈوکومنٹیزم یا دستاویزیت کے رجحان کو جگہ دی۔ یہ رجحان اگر چہ نیا ہے لیکن شوکت صدیقی نے اس کو اپنے طویل اور حقائق پر مبنی ناول جانگلوس میں بہت اچھی طرح پیش کیا ہے۔

ڈوکومنٹیزم کے رجحان کو مغربی جرمنی کے ناول نگاروں نے اپنایا۔(۳۴)''یہ ڈوکومینٹیزم کا ہی رجحان تھا جس کے نتیجے میں مغربی جرمنی میں گروپ ۶۱ قائم ہوا۔ اس گروپ کی جانب سے ایک انتخاب شائع ہوا جس میں کان کنوں کی تحریریں بھی شامل تھیں، جنہوں نے اپنے تجربات اور مشاہدات کی روشنی میں ایسی کامیاب تخلیقات پیش کی تھیں کہ ان کو قبول عام کی سند حاصل ہوئی۔'' ڈوکومنٹیزم یا دستاویزیت کے رجحان کو ناول میں جگہ دینے کے لئے صرف مشاہدہ اور تجربہ ہی کافی نہیں ہوتا بلکہ موضوع سے متعلق چھان بین اور مطالعے کے ذریعہ حقائق تک پہنچنے کے لئے سخت ریاضت اور محنت کی ضرورت ہوتی ہے۔ اردو ناول میں اس رجحان کو شوکت صدیقی نے جانگلوس میں اس کے تمام مطالبات پورے کرتے ہوئے پیش کیا ہے۔

اردو کے افسانوی ادب کا سیاسی اور سماجی تناظر

اردو کے افسانوی ادب کے سیاسی اور سماجی تناظر کا جب ہم جائزہ لیتے ہیں تو ادب اور سماج کے باہمی رشتے کی اہمیت کے پیش نظر یہ حقیقت ہمارے سامنے آتی ہے کہ ادب کی کوئی بھی صورت ہو، شاعری، ناول، افسانہ یا ڈرامہ سماجی زندگی کے کھلے اور مخفی گوشوں کی اس میں نقاب کشائی ہوتی ہے۔ ہر دور کا ادب اپنے معاشرے کے سیاسی اور سماجی رویوں کا مظہر ہوتا ہے۔

بقول مجنون گورکھپوری (۳۴) ''ادب بغیر سماجی زندگی کے پیدا نہیں ہوسکتا، بقول رالف فاکس تخیل کی ہر پیداوار اسی واقعی دنیا کا عکس ہوتی ہے جس میں صاحب تخیل زندگی بسر کرتا ہے۔ اس لئے ادب بھی اس تعلق کا نتیجہ ہے جو ادیب کو اپنے زمانے کی دنیا کے ساتھ ہوتا ہے اور جو اس دنیا کو ادیب کے ساتھ ہوتا ہے۔'' مجنوں گورکھپوری مزید کہتے ہیں (۳۵) ''ادب ہماری اس زندگی کی علامت ہے جس کو سماجی زندگی کہتے ہیں۔ ادب کے معنی ہیں سب سے مل جل کر رہنے سہنے کا سلیقہ اور ادب یعنی لٹریچر دراصل اس سلیقے کا غیر شعوری نتیجہ ہوتا ہے۔'' ادب اور خاص کر افسانوی ادب ایک ایسا وسیلہ ہے جس کے ذریعہ ہم اس دور کے مخصوص سماجی اور سیاسی حالات سے واقف ہوسکتے ہیں۔

(۳۶) ''ادیب صرف اپنے دور کے سیاسی اور سماجی زندگی کا عکاس ہی نہیں ہوتا بلکہ اپنے قلم سے سماجی اور سیاسی تاریخ میں انقلاب لاسکتا ہے۔ روسو اور والٹیر کی تحریروں نے ایک ایسا ماحول پیدا کیا جس نے فرانس میں صنعتی انقلاب کی قوتوں کو متحرک کرنے میں اہم کردار ادا کیا اسی طرح روسی ادب میں گورکی، ٹالسٹائی اور چیخوف نے اپنی بااثر تحریروں سے انقلاب کے لئے راستہ ہموار کیا۔''

برصغیر کی سیاسی اور سماجی زندگی کو بدلنے میں بھی اس دور کے افسانوی ادب نے اہم کردار ادا کیا ہے۔ برصغیر کی تاریخ میں انیسویں صدی کے اواخر اور بیسویں صدی کے آغاز کا زمانہ اپنی بے شمار ذہنی، معاشی، سیاسی اور سماجی تبدیلیوں کے لحاظ سے خاصہ اہم رہا ہے۔ ۱۸۵۷ء کے بعد جہاں غیر ملکی سامراجی دور حکومت کا تسلط مکمل ہوا، وہاں پرانی دنیا کی جگہ ایک نئی دنیا وجود میں آئی۔ انگریزی تعلیم اور مغربی اثرات نے پرانی قدروں، پرانے خیالات اور پرانے اعتقادات پر ایک ضرب کاری لگائی۔ اگر ہم بیسویں صدی کے ابتدائی زمانے کے برصغیر کے سیاسی اور سماجی پس منظر کو دیکھیں تو اس سے اندازہ ہوگا کہ ہمارا افسانوی ادب اپنے زمانے کے کن کن مسائل کو اپنے اندر سمو کر ترقی کے سفر پر گامزن رہا ہے اور اس افسانوی ادب نے اپنے زمانے کی سماجی زندگی کی نمائندگی کس حد تک کی ہے۔ برصغیر کے سیاسی اور سماجی زندگی میں اپنی زندگی کو جاننے اور اس میں تبدیلی لانے کی خواہشات کو جگانے میں سب سے پہلے تعلیمی اور سماجی اصلاح کی تحریکوں کا ہاتھ ہے۔ برصغیر کی تعلیمی اور اصلاحی تحریک کی ابتدا راجہ رام موہن رائے کی قائم کردہ برہمو سماج سے ہوتی ہے۔

(۳۷) ''۱۸۸۲ء میں انہوں نے برہمو سماج کی بنیاد ڈالی۔'' راجہ رام موہن رائے انیسویں صدی کے ان روشن خیال لوگوں میں سے تھے جنہوں نے انگریزی تعلیم اگرچہ نجی طور پر حاصل کی تھی لیکن وہ انگریزی کے علاوہ لاطینی، یونانی اور عبرانی زبانوں پر بھی عبور رکھتے تھے اور تمام مذاہب کی مقدس کتابوں کا مطالعہ بھی کیا تھا۔ راجہ رام موہن رائے کی تحریک کا مقصد ایک طرف جہالت کے خلاف جنگ تھا تو

دوسری طرف ان کا مقصد ہندو سماج کی برائیوں مثلاً ستی کی رسم، ہندو بیواؤں کی دوسری شادی پر پابندی اور کمسنی کی شادیوں کے خلاف بھی رائے عامہ کو ہموار کرنا تھا۔ راجہ رام موہن رائے پہلے شخص تھے جنہوں نے فرسودہ روایات اور قدیم مذہبی اقدار پر مبنی سماج کو بدلنے کے لئے ایک مربوط سماجی اور تعلیمی تحریک شروع کی۔ راجہ رام موہن رائے ایک مصلح تھے۔(۳۸)''ان کی کوششوں سے برطانوی حکومت نے ستی کو قانوناً ممنوع قرار دیا۔'' سماجی بھلائی کے لئے انہوں نے اخبار کے ذریعے اپنے اصلاحی پروگرام پیش کئے۔ راجہ رام موہن رائے کی صحافیانہ سرگرمیاں بھی ان کی اصلاحی تحریک کا حصہ تھیں۔(۳۹)''راجہ رام موہن رائے ہندوستانی پریس کے بانیوں میں سے تھے۔'' کٹر ہندو مذہبی فرقے ان کی اصلاحی سرگرمیوں سے ناخوش تھے۔ راجہ رام موہن رائے نے بعد میں انگریزی کے علاوہ دوسری زبانوں مثلاً بنگالی اور فارسی میں بھی روزانہ ہفتہ وار اخبار نکالے اور اپنے اصلاحی کاموں کو اخبار کے ذریعہ آگے بڑھایا۔ اس زمانے تک انگریزی تعلیم کے لئے کوئی اسکول اور کالج قائم نہیں ہوا تھا۔ ۱۸۱۷ء میں ہندو کالج اور کلکتہ مدرسہ قائم ہوا، لیکن ہندو کالج میں ذریعہ تعلیم سنسکرت اور کلکتہ مدرسہ میں عربی تھا۔ انگریزی تعلیم کے پھیلانے میں عیسائی مشنریوں کا بڑا حصہ ہے۔ انیسویں صدی کے دوسرے عشرے میں عیسائی مشنری اسکولوں سے انگریزی تعلیم کا آغاز ہوا۔(۴۰)''نسلی اور معاشرتی امتیاز مٹانے میں فری میسن برداری نے بھی کافی حصہ لیا اور ہندوستان میں انگریزی تعلیم کی ابتدائی تحریک کے ساتھ یقیناً اس کا گہرا تعلق تھا۔ یہ برادری اہل ہند کے لئے تعلیمی درسگاہوں کی عملی طور پر حمایت کرتی تھی۔'' کلکتہ کے ہندو کالج میں انگریزی تعلیم کا آغاز ۱۸۱۷ء میں شروع ہوا تھا۔(۴۱)''راجہ رام موہن رائے کی کوششوں سے یہ کالج قائم ہوا۔'' انیسویں صدی تک انگریزی تعلیم کی طرف حکومتی سطح پر کوئی توجہ نہیں دی گئی بلکہ برطانوی حکومت نہیں چاہتی تھی کہ برصغیر میں انگریزی تعلیم عام ہو لیکن بیسویں صدی کے آغاز میں دہلی کے عربک اسکول اور کلکتہ کے دیگر تعلیمی اداروں میں انگریزی تعلیم تجرباتی طور پر شروع کی گئی۔(۴۲) ''اس دوران کلکتہ میں پریسیڈنسی کالج قائم ہوا اور ۱۸۵۷ء میں مدراس، بمبئی اور کلکتہ میں یونیورسٹیاں قائم ہوئیں۔'' بنگال وہ صوبہ ہے جہاں انگریزی تعلیم کا آغاز سب سے پہلے ہوا۔

(۴۳)''جس نئی تعلیم کا آغاز بنگال سے ہوا اس نے مذہبی اصلاح اور نشاۃ الثانیہ کے اسباب پیدا کئے جو اس وقت کے معاشی اور معاشرتی انحطاط کو دیکھتے ہوئے بے بہا ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ اس بیداری میں انگریزی تعلیم کا بڑا ہاتھ تھا جس سے جاگیرداری نظام کے بطن ہی سے وہ متوسط طبقہ پیدا ہوا جس کے سامنے نئی راہیں اور نئی منزلیں تھیں۔'' بنگال میں تعلیمی، تہذیبی اور سماجی اصلاحات کے سلسلے میں برہمو سماج کا بڑا ہاتھ ہے، جس نے باوجود شدید مخالفت اور دشواریوں کے اپنے مشن کو پھیلانے اور سماج سدھار کے لئے ہر ممکن کوشش کی۔(۴۴)''بعد میں رابندر ناتھ ٹیگور نے برہمو سماج کی قیادت سنبھالی اور مذہب کو جکڑ بندیوں سے چھڑانے کے لئے کوششیں کیں۔ ان کے بعد کیشب چندر سین نے کلکتہ میں برہمو سماج کی قیادت سنبھالی۔'' برصغیر کی سماجی اور اصلاحی تحریکوں کا آغاز بھی بنگال سے ہوا۔(۴۵) ''اور ہندوؤں نے بڑے شوق سے انگریزی تعلیم حاصل کی۔'' برصغیر میں بنگال وہ پہلا صوبہ تھا جہاں برطانوی اثرات سب سے پہلے ظاہر ہوئے۔(۴۶)''سیرام پور کے عیسائی مشنریوں کی کوششوں سے ایک نتیجہ یہ نکلا کہ جدید بنگالی لٹریچر کی بنیاد پڑ گئی۔ ایشور چندر ودیا ساگر، بنکم چندر چیٹر جی، رابندر ناتھ ٹیگور ایسے ادیبوں کی بدولت ہندوستان بنگالی لٹریچر کا رہین منت ہے۔'' ایشور چندر ودیا ساگر نے بنگالی ادب میں ایک انقلاب پیدا کر دیا۔ اکیشوئے کمار دت اور رابندر ناتھ ٹیگور دونوں ہی برہمو سماج کے اہم رہنما اور سماجی مصلح تھے۔ ادب کے میدان میں بھی ان کے نام غیر معروف نہیں۔ بنگال میں نہ صرف سماجی اصلاح کا کام برصغیر کے دوسرے علاقوں کی نسبت پہلے شروع ہوا

بلکہ صحافت، شاعری اور ادب کے ذریعے بھی سماجی اصلاح کی کوششیں کی گئیں۔

ناول اور ڈرامہ نگاری کا آغاز بھی سب سے پہلے بنگال میں ہوا۔ (۴۷)''دین بندھو کا ڈرامہ نیل درپن مطبوعہ ۱۸۲۰ء پہلا بڑا اور مکمل ڈرامہ تھا۔ ناول نگاری اور ڈرامہ نگاری کی ان اولین تصانیف میں اس عہد کے تقاضوں کے مطابق حقیقت پسندی کی روایت جنم لیتی نظر آتی ہے۔'' ناول نگاری کے ذریعے بنکم چندر چٹرجی، سرت چندر چٹرجی اور رابندر ناتھ ٹیگور نے سیاسی اور سماجی شعور کو بیدار کرنے میں نمایاں کردار ادا کیا۔ ان کی تحریروں نے بنگال میں انقلاب کی روح پھونک دی، ساتھ ہی سماج کی فرسودہ روایات اور عقائد، کسانوں کی دکھ بھری زندگی، عورتوں کی مظلومیت اور ان کے حقوق کی محافظت کو موضوع بنایا اور اپنے ناولوں اور افسانوں میں پیش کیا۔ اس طرح سماجی اصلاحات اور ادب کے ذریعے ترقی پسندانہ خیالات اور سماجی ناانصافی کے خلاف جذبات کو جگانے میں بنگال کو دوسرے صوبوں پر فوقیت حاصل رہی۔ انگریزی تعلیم حاصل کرنے کا نتیجہ یہ ہوا کہ بنگال کے ہندوؤں کیلئے سرکاری ملازمت کا راستہ کھل گیا لیکن بنگال کے مسلمان اس وقت تک انگریزی تعلیم میں ہندوؤں سے بہت پیچھے تھے۔ معاشی اور سماجی طور پر بھی ان کی حالت مایوس کن تھی، انگریزوں نے مسلمانوں کے قدیم نظام تعلیم کو درہم برہم کر دیا تھا اور انگریزی تعلیم اور سماجی اصلاح کے لئے بھی کوئی قدم نہیں اٹھایا گیا تھا لیکن ایسے سماجی مصلحین بھی نظر آتے ہیں جنہوں نے مسلمانوں کی تعلیمی اور سماجی پسماندگی کو دور کرنے کے لئے اصلاحی کاموں کا آغاز کیا۔ کسی حد تک بنگال کے مسلمانوں کے اندر تعلیم کی کمی کو دور کرنے اور ان کے سماجی اور سیاسی شعور کو متحرک کرنے میں نواب عبداللطیف، سید امیر علی، میر مشرف حسین جیسے لوگ نظر آتے ہیں۔ ان کی کوششوں سے سماجی اور تعلیمی بہتری کے لئے متعدد انجمنیں اور جماعتیں قائم ہوئیں۔ (۴۸)''کلکتہ کے نواب عبداللطیف (۱۸۲۷ـ۱۸۹۳ء) نے محمڈن لٹریری اینڈ سائنٹیفک سوسائٹی کی بنیاد ۱۸۶۳ء میں ڈالی۔ سوسائٹی علمی اور ادبی فوائد کے علاوہ مسلمانوں کی دیگر تمدنی فائدوں کی بھی نگہداشت کرتی تھی۔''

بنگال میں نواب عبداللطیف کے علاوہ دوسرے اکابر نے بھی جدید تعلیم کی روشنی پھیلائی۔ (۴۹)''سید امیر علی ۱۸۴۹ء۔ ۱۹۲۸ء نے جو بعد ازاں ۱۸۹۰ء سے ۱۹۰۴ء تک کلکتہ ہائی کورٹ کے جج رہے اور اس خدمت سے سبکدوش ہونے کے بعد پریوی کونسل کے جوڈیشیل کمیٹی کے پہلے ہندوستانی ممبر ہوئے اپنی جوانی کے ایام سینٹرل نیشنل محمڈن ایسوسی ایشن ۱۸۷۶ء۔ ۱۸۹۰ء اور کمیٹی امام باڑہ ہگلی کے ذریعہ مسلمانان بنگال کی پبلک خدمت کا حق ادا کیا۔''

اس کے علاوہ بنگال میں سماجی خدمت اور خواتین کے تعلیمی اداروں کے قیام کے سلسلے میں اس دور کی چند روشن خیال خواتین نے بھی بڑی خدمت انجام دی۔ بیگم رقیہ سخاوت حسین، بیگم جہاں آرا حکم نے بنگال میں خواتین کی تعلیمی ترقی کے لئے نہ صرف تعلیمی ادارے اور اسکول قائم کئے بلکہ فلاحی اور سماجی تنظیمیں بھی قائم کیں۔ بنگال کے قحط کے زمانے میں بنگال کے دیہاتوں اور دور دراز علاقوں میں ریلیف اور سماجی بہبود کے کاموں کی روشن مثال قائم کی۔ ہندوؤں میں نہ صرف اونچی ذات کے برہمنوں میں سماج سدھار کے کاموں پر توجہ دی گئی بلکہ ہریجنوں اور نچلے ذات کے ہندوؤں کے حقوق کے لئے بھی آواز بلند ہوئی۔ (۵۰)''برہمو سماج، آریہ سماج، سوشل ریفارم کانفرنس اور آل انڈیا ہریجن سنگھ کے ذریعہ انہیں مساوی، سماجی، مذہبی اور ثقافتی حقوق دلانے کی جدوجہد کی، خود ان ہریجنوں میں ایک چھوٹا طبقہ تعلیم یافتہ لوگوں کا پیدا ہو گیا تھا جس کے قائد ڈاکٹر امبیڈکر تھے۔'' ہندوستانی سیاست میں بعد میں وہ ایک مشہور سیاسی لیڈر بن کر ابھرے۔

(۵۱)''آریہ سماج تحریک کی بنیاد بمبئی میں ۱۸۷۵ء میں ڈالی گئی اس کی شہرت اور عملی کامیابیوں کا سلسلہ ۱۸۸۵ء کے بعد زیادہ تر

پنجاب اور صوبہ جات متحدہ میں شروع ہوا۔'' آریہ سماج کی تحریک ایک مذہبی تحریک تھی، لہٰذا اس کے ذریعہ مباحثوں اور مناظروں کو فروغ ہوا۔ آریہ سماج کی تحریک سوامی ودیانند کے انتقال کے بعد بھی زندہ رہی اور مشہور کانگریسی لیڈر لالہ لاجپت رائے اور سوامی شردھانند نے اس تحریک کو زیادہ مضبوط اور مؤثر بنایا، بعد میں جس لسانی اختلافات نے ہندو اور مسلمانوں کے درمیان اردو ہندی کے جھگڑے کی شکل اختیار کی اس کی ابتدا آریہ سماج تحریک سے ہوئی۔ یہ صرف مذہبی تحریک نہیں تھی بلکہ اس نے سماجی کاموں میں بھی حصہ لیا۔ بیوگان اور یتیموں کی نگہداشت کے ادارے قائم کئے اور ہندوستانی قومیت کے احساس کو جگانے کا کام بھی کیا۔ آریہ سماج کی تحریک کا دائرہ وسیع تھا، یہ ایک مذہبی اور سماجی، اصلاحی تحریک کے طور پر ہندو سماج کے ایک حصے کی مقبول تحریک تھی۔ ان تمام تحریکوں نے جو مذہبی، سماجی اور تعلیمی اصلاح سے متعلق تھیں برصغیر کی معاشرت پر نمایاں اثر ڈالا۔ مختلف سماجی تنظیمیں وجود میں آئیں۔ لوگوں تک اپنے خیالات پہنچانے کیلئے پلیٹ فارم ملے اور مختلف گروہوں میں اپنے اپنے طور پر اتحاد کا احساس پیدا ہوا۔ زندگی کو بدلنے اور ایک نئے سانچے میں ڈھالنے کی خواہش پیدا ہوئی۔ دراصل ان اصلاحی تحریکوں نے بعد میں شروع ہونے والی سیاسی تحریکات کیلئے زمین تیار کی اور سماجی اصلاحات کا پیش خیمہ ثابت ہوئیں۔

برصغیر کے سیاسی اور سماجی حالات کے جائزے میں یہ بات کھل کر سامنے آتی ہے کہ ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی کے بعد برصغیر کے مسلمانوں پر ایک شکست اور جمود کی کیفیت طاری ہو گئی تھی۔ (۵۲) ''ایسٹ انڈیا کمپنی نے جو تجارت کے لئے آئی تھی اور سورت میں ایک کارخانہ قائم کرنے کے لئے سترھویں صدی میں زمین کا ٹکڑا حاصل کیا تھا، بعد میں جنوب میں ایک زمین خرید کر ۱۶۶۲ء میں مدراس کی بنیاد ڈالی۔'' اور پھر دیکھتے ہی دیکھتے یہ تجارت جارحانہ طور پر حکومت میں بدل گئی۔ ۱۸۵۷ء کا واقعہ برصغیر کی تاریخ کا ایک ایسا سانحہ ہے جس نے مسلمانوں کے اندر شکست خوردگی کا احساس پیدا کیا اور آگے بڑھنے کی صلاحیت بھی ختم کر دی۔ ہندو مسلمانوں کے مقابلے میں بہتری کے راستے پر تھے، ہندوؤں میں انگریزی تعلیم کا چرچا انگریزوں کے برصغیر میں قدم جمانے سے پہلے ہی شروع ہو چکا تھا۔ لہٰذا انگریزی حکومت میں ملازمت کے دروازے بھی ان پر کھلے ہوئے تھے۔ (۵۳) ''سیاسی طور پر اس انقلاب کا فوری نتیجہ یہ نکلا کہ برصغیر پاک و ہند میں مسلمانوں کی اکثریت ایک شدید قسم کی گھٹن میں گرفتار ہو گئی۔ فتح مند انگریزوں نے اس جنگ آزادی کو غدر کا نام دیا اور اس کی ساری ذمہ داری مسلمانوں پر ڈال دی۔'' اس شکست کے اثرات نے مسلمانوں کے اندر ترقی کرنے اور آگے بڑھنے کی صلاحیت کو کمزور کر دیا تھا۔ ہندوؤں نے ہر حال میں انگریز حکومت سے سمجھوتے اور مفاہمت کی راہ اختیار کی، ان کے یہاں اصلاحات اور تعلیمی سرگرمیوں کا آغاز پہلے ہوا، مسلمانوں میں اصلاحات کا آغاز بھی دیر سے ہوا پھر مسلمان ایک شکست خوردہ قوم کی حیثیت سے انگریزوں کی عملداری قبول کرنے کو ذہنی طور پر تیار نہیں تھے۔ مسلمانوں میں اصلاحی تحریک کی ابتدا پہلے پہل مذہبی تحریکوں سے ہوئی، شاہ ولی اللہ اور ان کے خاندان کے تربیت دیئے ہوئے دینی رہنماؤں نے اصلاحی رجحانات بھی پیدا کئے۔ (۵۴) ''مسلمانوں کے سیاسی اور مذہبی تحریک کے رہنما سید احمد بریلوی تھے، انہوں نے ۱۸۲۶ء میں سکھوں کے خلاف اعلان جہاد کیا اور ۱۸۲۹ء میں ان سے پشاور چھین لیا لیکن ان کے پیروان کی ابتدائی فتوحات کو برقرار نہ رکھ سکے اور سید صاحب ۱۸۳۱ء میں بالاکوٹ واقع ضلع ہزارہ میں جنگ کرتے ہوئے شہید ہو گئے۔''

شاہ ولی اللہ سے سید احمد شہید تک جو تحریکیں چلیں بظاہر تو مذہبی تھیں لیکن اس کے اندر سماجی اصلاح کا عنصر موجود تھا۔ مسلمانوں کو باطل عقائد اور رسم و رواج کی جکڑ بندیوں سے آزاد کرانا اور انہیں اسلامی معیار زندگی کے مطابق بنانا ان کا مقصد تھا۔ ۱۸۵۷ء کے ہزیمت نے مسلمانوں سے مزاحمت کی طاقت چھین لی۔ لیکن بدلے ہوئے حالات میں مسلمانوں کو تباہی سے بچانے اور ان میں نئی زندگی پیدا کرنے

میں سرسید احمد خان نے سب سے اہم کردار ادا کیا۔(۵۵)''جب سرسید نے اپنی قومی زندگی کا آغاز کیا اس وقت مسلمان بکھرے ہوئے تھے اور روز بروز ذلیل ہو رہے تھے، ان کا کوئی مرکز نہ تھا، کوئی لائحہ عمل نہ تھا۔'' حقیقت یہ ہے کہ سرسید کی تحریک جسے علی گڑھ تحریک کے نام سے یاد کیا جاتا ہے مسلمانوں کو انگریزی تعلیم کی طرف مائل کرنے کی تحریک کے علاوہ اور بھی بہت کچھ تھی۔ سرسید کی اصلاحی تحریک کے کئی پہلو تھے۔ سماجی، سیاسی اور ساتھ ہی ساتھ تعلیمی پہلو سب سے مقدم تھا۔(۵۶)''سرسید احمد خان کا خیال تھا کہ اگر مسلمان زمانے کے ساتھ نہ چلیں گے اور اپنے تعلیمی نظام کی اصلاح نہ کریں گے تو ترقی کی دوڑ میں یقیناً بہت پیچھے رہ جائیں گے۔''

ہم جب برصغیر کے سیاسی اور سماجی تناظر کا جائزہ لیتے ہیں تو اس کا احساس ہوتا ہے کہ دراصل انیسویں صدی سے بیسویں صدی کے آغاز تک کا زمانہ تعلیم، مذہب، سیاست اور ادب میں اصلاح کا زمانہ ہے، مصلحین انگریزی اقتدار کے ساتھ سمجھوتے اور مفاہمت کا درس دیتے رہے کیونکہ یہ وقت کہ اہم ضرورت تھی لیکن ان اصلاحی تحریکوں نے برصغیر کے عوام میں سیاسی بیداری بھی پیدا کی۔ سرسید نے مسلمانوں کی تعلیمی ترقی کے لئے مدارس قائم کئے۔ جب وہ لندن گئے تو اسٹیل وایڈیسن کی تحریروں سے متاثر ہوئے۔ معاشرے کی اصلاح کے لئے وہاں کے رسالوں کی طرز پر تہذیب الاخلاق جاری کیا، جس میں رسم و رواج کی برائیوں اور معاشرتی خرابیوں پر سرسید نے بھی مضامین لکھے اور ان کے ساتھیوں میں مولانا الطاف حسین حالی، مولانا شبلی، محسن الملک نے بھی اخلاقی، اصلاحی اور تہذیبی عنوانات پر مضامین لکھے۔(۵۷)''انگلستان سے واپس آنے کے بعد انہوں نے ۱۸۷۰ء میں تہذیب الاخلاق کے نام سے ایک رسالہ جاری کیا جس کا انگریزی نام Modren Social Reform تھا جس کے مدیر خود سرسید تھے اور لکھنے والوں میں ان کے رفقا بھی شامل تھے۔''اگر ہم بیسویں صدی کی ابتداء کے وقت کے برصغیر پاک و ہند کے سماجی اور سیاسی پس منظر کا جائزہ لیں تو تمام اصلاحی تحریکوں میں علی گڑھ تحریک نے نہ صرف برصغیر کے مسلمانوں کی سماجی اور سیاسی زندگی میں انقلاب پیدا کر دیا بلکہ سرسید اور ان کے رفقاء نے اردو ادب کو ہی سماجی ضرورت کا وسیلۂ اظہار بنایا۔(۵۸)''نقاد اس بات کو بھول جاتے ہیں کہ اس وقت سماجی مسائل مسلمانوں کے درمیانی طبقے کو بے چین کر رہے تھے اور جن کی اصلاح کے منصوبے سرسید تعلیم کے دائرے میں بنا رہے تھے، جسے حالی اور آزاد اعلیٰ درجے کی تصنیفیں کر کے پورا کررر ہے تھے، اسی طرح نذیر احمد اپنے ناولوں سے لوگوں کوئی راہ دکھانا چاہتے تھے۔ سرسید کا سب سے اہم کارنامہ اینگلو اورینٹل کالج کا قیام تھا جو بعد میں یونیورسٹی بنا۔ سرسید کی علی گڑھ تحریک کو اس لئے ہمہ گیر کہا گیا ہے کہ اس تحریک نے نہ صرف مسلمانوں کو انگریزی تعلیم کی طرف راغب کیا بلکہ سماجی اور معاشرتی اصلاح کے لئے ایسا ادب پیدا کیا جو مقصدی اور اصلاحی تھا۔ اس کی وجہ سے ایک قلیل عرصے میں قدیم فرسودہ روایات کی جکڑ بندیوں میں بھی کسی حد تک کمی ہوئی۔ مسلمان بیوہ کی دوسری شادی کے خلاف تعصب کم ہوا، کمسنی کی شادی کو بھی برا سمجھا جانے لگا۔ علی گڑھ تحریک شروع ہونے کے بعد مسلمان جو ہندوؤں کے مقابلے میں تعلیمی اور سماجی پسماندگی کا شکار تھے اس میں کمی واقع ہوئی۔ انگریزی تعلیم نے مسلمانوں میں بھی ایک تعلیم یافتہ متوسطہ طبقہ پیدا کر دیا۔ علی گڑھ کے تعلیم یافتہ اس متوسط طبقے کے افراد نے سیاست میں بھی حصہ لیا۔ مولانا محمد علی جوہر، مولانا شوکت علی، مولانا حسرت موہانی برصغیر کی جدوجہد آزادی کی تاریخ میں وہ اہم نام ہیں جس کے بغیر آزادی کی تاریخ نامکمل رہے گی۔

برصغیر پاک و ہند میں تعلیمی اور اصلاحی تحریکوں کے اقدامات انقلاب آفریں نتائج کے حامل تھے۔ برصغیر پاک و ہند جو انگریزوں کے اقتدار سے پہلے ایک زرخیز تجارتی اور صنعتی ملک تھا انگریزوں نے اپنے مال کی کھپت کے لئے یہاں کی صنعتوں کو تباہ کر دیا۔ انگریزوں

نے ہندوستان کی سوتی کپڑوں کی صنعتوں کو بہت نقصان پہنچایا۔(۵۹) ''اس دور میں دستکاریاں برطانوی مال کے مقابلے کے باعث روز بروز تباہ ہورہی تھیں۔ ڈھاکے کا نفیس ململ اور سورت کے ریشمی کپڑوں کی وسیع دستکاریوں کا خاتمہ ہو چکا تھا۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ لنکا شائر کے بنے ہوئے سوتی کپڑوں سے ہندوستان بھر گیا اور لاکھوں افراد جن کی روزی ان صنعتوں سے وابستہ تھی، بے روزگاری اور مفلسی کا شکار ہو گئے۔ انیسویں صدی کا پورا زمانہ وہ ہے جس میں قدیم زمانے کی جہاز سازی کے کارخانے، لوہے کے کارخانے، شیشہ، کاغذ اور دوسری صنعتیں تباہی کا شکار ہوئیں اور ہندوستان کی اقتصادی ترقی جبراً روک دی گئی۔ بجائے اس کے کہ یہاں نئے کارخانے لگائے جاتے ہندوستان جو پہلے مندرجہ بالا مفہوم میں ایک صنعتی ملک تھا اس کی ترقی روک ہی نہیں دی گئی بلکہ ختم کر دی گئی۔''

انگریزوں نے انگلینڈ میں بنی ہوئی اشیاء کو کھپانے کے لئے یہاں کی منڈیوں کو بے دریغ استعمال کیا، اسی طرح انگریزوں نے ہندوستان کے قدیم زرعی نظام کو بھی تباہی کا شکار بنا دیا۔(۶۰) ''انگریزوں کی عمل داری سے پہلے کسانوں کو بے دخلی کا کوئی خوف نہ تھا یہ خوف تو انگریزوں کے لائے ہوئے اس زمیندارانہ نظام میں پیدا ہوا جب کسانوں کے اوپر زمینداروں کا ایک طبقہ مسلط کیا گیا جو انہیں کھیتوں سے بے دخل کر سکتا تھا۔'' انگریزوں نے انگلستان میں رائج زمیندارانہ نظام کو یہاں رائج کرنا چاہا، انگریزوں نے برصغیر میں اپنی آسانی کے لئے ٹیکس کی ادائیگی کے لئے بھی ایک نظام قائم کیا، زمین کا ٹیکس وصول کرنے والے عدم ادائیگی کی صورت میں زمین پر قابض ہو جاتے تھے، اس کے نتیجے میں کھیتی کرنے والے چھوٹے چھوٹے کسان آخر کار اپنی زمین رہن رکھنے اور چھوٹے چھوٹے قطعات اراضی کو فروخت کرنے پر مجبور ہوئے۔

قرض اور لگان کے بوجھ میں دبے ہوئے کسانوں کی بدحالی نے یہاں کے سماجی اور اقتصادی نظام کو بہت متاثر کیا۔ (۶۱) ''کاشتکاروں کی پیٹھ پر تین بوجھ لدے ہوئے تھے، مالگزاری اور ٹیکس کی ادائیگی گورنمنٹ کو، لگان زمیندار کو، پھر قرضوں کے سود کی ادائیگی۔ یہ تینوں بوجھ اس کی کمر کو توڑ رہے تھے اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ چھوٹے چھوٹے زمیندار کاشتکار بن کر رہ گئے جن کو زمیندار جب چاہے اپنی زمین سے بے دخل کر سکتا تھا۔'' بے دخلی کے اس نظام نے نہ صرف یہ کہ لاکھوں کسانوں کو غربت افلاس اور بیروزگاری کا شکار بنایا بلکہ اس سے یہاں کا قدیم سماجی ڈھانچہ بھی متاثر ہوا۔ قدیم ہندوستان میں امداد باہمی کے اصولوں پر گاؤں کے سماجی اور معاشرتی زندگی کا دارومدار تھا۔(۶۲) ''زمین کی نج کاری نے ہندوستان کے اقتصادی حالات میں نہ صرف زبردست تبدیلی پیدا کی بلکہ پورے ہندوستان کا سماجی ڈھانچہ جو پنچائت اور تعاون باہمی کے اصولوں پر قائم تھا تقریباً ختم ہو گیا۔ برطانوی حکومت کے زیر اثر نئے مفاد پرست طبقات وجود میں آئے، نیا زمیندار طبقہ، راجے، مہاراجے، مالگزاری کا نیا نظام اور پولیس کا محکمہ قائم ہوا۔'' برطانوی حکومت سے قبل پنچائتی نظام قائم تھا لیکن انگریزوں کے نافذ کئے ہوئے نظام کے باعث گاؤں کی اکائی ٹوٹ گئی، پنچائتی نظام کے تحت سارے معاشی، عدالتی اور انتظامیہ کے فیصلے پنچایت کرتی تھی۔ انگریزوں کے اقتدار نے جہاں ملکی معیشت اور سماجی نظام پر ضرب کاری لگائی وہاں اس تبدیلی کے کچھ اچھے اثرات بھی مرتب ہوئے۔ انگریزی تعلیم نے لوگوں میں سوچنے سمجھنے کی صلاحیت پیدا کی۔(۶۳) ''مغربی تعلیم اور تہذیب کو پھیلانے میں انفرادی طور پر یہاں آنے والے انگریز، ماہرین تعلیم، مشرقی علوم کے ماہر، صحافی، مسیحی مشنریاں اور اسی طرح کے دوسرے لوگوں نے اہم کردار ادا کیا۔'' (۶۴) ''ہر سیاسی اور سماجی انقلاب سے پہلے ایک ذہنی انقلاب کی ضرورت ہوتی ہے۔'' اور اس ذہنی انقلاب میں انگریزی تعلیم اور سائنسی ترقی کا بڑا دخل ہے۔ انگریزی تعلیم، انگریزی طرز تمدن اور دوسرے مغرب سے آئے ہوئے جدید سائنسی اور مشینی آلات نے

ہندوستان کی زندگی میں بھی تبدیلی پیدا کردی تھی۔ اگرچہ ان تبدیلیوں نے عام طور سے ان لوگوں پر زیادہ اپنے اثرات مرتب کئے جو انگریزی تعلیم حاصل کررہے تھے، زیادہ تر لوگ اس وقت بھی اپنے سابقہ روایات اور تصورات سے وابستہ تھے۔ (٦٥) ''ان مغربی ایجادوں نے ہندوستانیوں کی عملی زندگی کو متاثر کیا، اشاعتی ادارے، ریلوے ٹرین اور اس طرح کی دیگر سہولتیں غیر محسوس طریقے پر سماجی زندگی کو متاثر کررہی تھیں۔'' اگرچہ انڈین نیشنل کانگریس کا آغاز ہو چکا تھا لیکن اپنے آغاز میں یہ کوئی متحرک سیاسی جماعت نہ بن سکی۔ (٦٦) ''ہندوستانی سول سروس کے ایک سبکدوش رکن اے۔ ڈبلیو ہیوم نے ١٨٨٥ء میں انڈین نیشنل کانگریس کی بنیاد ڈالی۔ کانگریس کا بانی ایک انگریز تھا جو ہندوستانی حکومت کا ایک سبکدوش عہدہ دار تھا اور جسے اس زمانے میں گورنر جنرل لارڈ ڈفرن کی اشیرواد حاصل تھی۔''

یہی وجہ تھی کہ عرصہ دراز تک کانگریس کا مقصد برطانوی حکومت کے مفاد میں رائے عامہ کو ہموار کرنا اور حکومت کی توجہ عوام کے سیاسی اور اقتصادی مشکلات کی طرف مبذول کرانا تھا۔ کانگریس کے اوّلین رہنماؤں میں دادا بھائی نوروجی، گوپال کرشن گوکھلے، سرابراہیم طیب جی جیسے لیڈر شامل تھے۔ دراصل یہ دور سیاسی زمین کی تشکیل کا اوّلین دور تھا۔ لیکن ١٩٠٥ء میں بنگال کی تقسیم کے حکومتی فیصلے نے بنگال کی سیاست میں ایک ہلچل اور احتجاج کی صورت اختیار کی۔ کانگریس نے بھی تقسیم بنگال کی مخالفت کی، یہ پہلا موقع تھا کہ کانگریس نے اس فیصلے کے خلاف ردِعمل کا اظہار کرکے حکومت کے خلاف تحریک چلانے کا فیصلہ کیا۔ مشرقی بنگال مسلمانوں کا اکثریتی علاقہ تھا۔ لیکن برطانوی تسلط کے بعد نئے زرعی نظام نے یہاں کی معیشت کو تباہ کردیا جو تقسیم ملک تک جاری رہا، یہاں کے بڑے بڑے زمیندار مفلوک الحال ہوگئے تھے۔ مشرقی بنگال کے لوگ ہر لحاظ سے مغربی بنگال سے پیچھے تھے، یہاں تعلیم کا چرچا بھی عام نہیں ہوا تھا، غربت، افلاس اور پسماندگی کا دور دورہ تھا لیکن تقسیم کے فیصلے کو ہندوؤں نے اپنے مفاد میں ماننے سے انکار کردیا۔ (٦٧) ''ہندوستان کی تاریخ میں ایک نئے باب کا اضافہ ہوا، ہر روز جوش اور زیادہ بلند ہوتا گیا، سودیشی اور بائیکاٹ کی تجویزیں بڑے جوش وخروش سے منظور کی گئیں۔ تحریک حدود بنگال سے باہر تک پھیل گئی۔'' یہیں سے کانگریس کی قوم پرستی کا نیا دور شروع ہوا۔ ١٩٠٥ء تک مسلمانوں کی کوئی الگ سیاسی جماعت نہیں تھی لیکن شورش بنگال نے ہندوستانی سیاست کا رخ بدل کر رکھ دیا۔ ہندوؤں نے جس مفاد پرستی کا مظاہر کیا اس نے مسلمانوں کو بھی اپنی سیاسی تنظیم کی ضرورت کا احساس دلایا اور آل انڈیا مسلم لیگ کے نام سے مسلمانوں کی پہلی سیاسی جماعت بمقام ڈھاکہ قائم ہوئی۔

(٦٨) ''١٩٠٦ء تک مسلم رہنماؤں کو اس بات کا یقین ہوگیا کہ ان کی خود اپنی ایک جماعت ہونی چاہئے جو مسلم مفادات کا تحفظ کرے۔ اس عزم پر عمل کرنے کے لئے مسلم رہنما دسمبر ١٩٠٦ء بمقام ڈھاکہ جمع ہوئے، نواب ڈھاکہ نے یہ قرارداد پیش کی کہ ایک مسلم جمعیت آل انڈیا مسلم لیگ کے نام سے قائم کی جائے۔'' ہندوؤں کے ملک گیر احتجاج نے آخر حکومت برطانیہ کو ١٩١١ء میں تقسیم کا فیصلہ واپس لینے پر مجبور کردیا۔ تقسیم بنگال کے فیصلے کے نتائج مثبت بھی تھے اور منفی بھی۔ ایک طرف تو مسلمانوں اور ہندوؤں کو ترقی کے مواقع مل رہے تھے دوسری طرف اس نے ہندوؤں اور مسلمانوں میں تفریق پیدا کردی تھی۔ (٦٩) ''١٩٠٥ء سے ١٩٠٩ء تک ایجی ٹیشن کا جو طوفان ہندوستان کے سماج کے سر پر بہتا رہا تھا۔ اس نے ایک سیاسی انقلاب کا آغاز کردیا تھا۔'' برصغیر کی سیاسی اور سماجی تاریخ میں یہ ایک ایسا زمانہ ہے جس میں سیاسی اضطراب عام ہوا۔ آخرکار اس سفر نے کامل آزادی کو منزل قرار دیا۔ برصغیر کے عوام میں آزادی کا شعور زیادہ سرعت سے پیدا ہوا۔ انگریزی حکومت سے نفرت بڑھی، ملکی صنعت اور گھریلو دستکاریوں کو بھی فروغ حاصل ہوا۔ پہلی جنگ عظیم نے برصغیر کی رکی ہوئی صنعتی ترقی کو بھی تیز کردیا۔ سوتی کپڑے کے کارخانے، جوٹ مل اور اس کے علاوہ دوسری صنعتیں لوہے کے کارخانے، پٹرولیم، سلفیٹ

اور چاول کی صنعتوں نے ترقی کی۔ (۷۰) "۱۹۱۱ء میں جمشید جی ٹاٹا نے لوہے اور فولاد کے کارخانوں کا آغاز کیا، اگر چہ برطانوی حکومت نے اس کی کسی حال میں ہمت افزائی نہیں کی لیکن جنگ کی ضروریات اس منصوبے کو آگے بڑھانے میں مددگار ثابت ہوئی۔" اس کے بعد صنعتی ترقی میں مزید اضافہ ہوا، جنگ کے زمانے کی ضروریات کو پوری کرنے کے لئے جبکہ باہر سے برآمد کا سلسلہ منقطع ہوگیا تھا، ہندوستان کی صنعتوں کو ابھرنے کا موقع ملا۔ لیکن زراعت کے شعبہ میں کوئی پیش رفت نہیں ہوئی۔ کسانوں کی حالت میں کوئی تبدیلی نہیں واقع ہوئی، وہ اسی طرح زمین سے بے دخلی اور زمینداروں کے ظلم اور جبر کا شکار رہے۔ لیکن اس وقت قومی اور بین الاقوامی سطح پر انقلاب اور حقوق کی جو جنگ جاری تھی اس نے برصغیر کے کسانوں اور مزدوروں کی سیاسی اور انقلابی قوت کو بھی جگایا۔ ۱۹۱۷ء کے روسی انقلاب نے یہاں بھی محنت کشوں کو عملی جدوجہد میں حصہ لینے کی ہمت دی۔ (۷۱) "پہلی جنگ عظیم نے دنیا کا نقشہ ہی بدل دیا تھا، بہت سے ملکوں میں انقلابی ہوائیں چلی تھیں اور کم سے کم ایک ملک میں تو ایسی آندھی اٹھی تھی جس نے قدیم نظام حیات کی تار پود بکھیر کر حکومت کا تاج عوام کے سر پر رکھ دیا تھا۔" اگر چہ ہندوستانی عوام اس وقت بھی بھوک اور غربت کا شکار تھے لیکن صنعت وتجارت کی ترقی سست رفتار ہوتے ہوئے بھی برطانوی حکومت کی منشا اور مرضی کے خلاف تھی لیکن پھر بھی یہ قومی ترقی کی طرف ایک قدم تھا۔ (۷۲) "زمانہ رفتہ رفتہ ارتقائی مراحل طے کر رہا تھا، کارل مارکس کے معاشی نظریے نے ۱۹۱۶ء کے بعد سے نوجوانوں کے دل ودماغ کو خاص طور سے متاثر کرنا شروع کر دیا تھا۔" (۷۳) "۱۹۲۰ء کے زمانے میں پہلی ٹریڈ یونین کانگریس کا قیام عمل میں آیا اس کے بعد صنعتی مزدوروں نے اپنے حقوق کے لئے آواز بلند کی اور مختلف مقامات پر کارخانوں میں اسٹرائیک ہوئی۔" (۷۴) "۱۹۲۸ء ہندوستان کے تمام صنعتی مراکز کے شہروں میں کثیر تعداد میں مزدوروں کی ہڑتال کا سال رہا۔"

دراصل بیسویں صدی اس لحاظ سے ایک حیرت انگیز صدی رہی کہ تمام دنیا میں حالات کی تبدیلی نے برصغیر کے سیاسی اور سماجی حالات میں تغیر پیدا کیا، جس کے نتیجے میں ایک طرف آزادی کی جنگ آزادی کے موہوم اور دھندلے تصور سے نکل کر کامل آزادی کے راستے پر چل پڑی اور دوسری طرف ہندوستان کی سیاست میں مردوں کے دوش بدوش عورتوں نے بھی ذاتی اغراض سے بالاتر ہوکر رہنمائی کا فریضہ ادا کیا۔ مسز اینی بیسنٹ کا نام ایسی خواتین میں اوّلین حیثیت کا مالک ہے۔ (۷۵) "۱۹۱۴ء تک مسز اینی بیسنٹ نے اپنی تمام تر توجہ تعلیم اور سماجی اصلاح پر صرف کی تھی، اب اسے سیاسی میدان میں منتقل کر دیا جیسا کہ انہوں نے خود اعتراف کیا ہے کہ جبر وایذا کی روز افزوں ترقی، آزادی کو کم کرنے کی کارروائی، طلباء کے ساتھ بدسلوکی اور انقلاب کے خطرے نے ان کو میدان میں آنے پر مجبور کیا۔"

چونکہ کانگریس اس وقت تک سیاسی طور پر بٹی ہوئی تھی اور اس کے مطالبات غیر واضح اور مبہم تھے۔ انہوں نے ہوم رول تحریک کے ذریعہ اس میں حرکت پیدا کرنے کی کوشش کی۔ ہوم رول لیگ کا مقصد یہ تھا کہ ہندوستان کو نوآبادیات کی طرز کی حکومت دی جائے۔ انہوں نے ہوم رول لیگ کے لئے ایک زبردست مہم کا آغاز کیا جس میں قائداعظم محمد علی جناح اور چند دوسرے کانگریسی لیڈر بھی شریک تھے۔ حکومت نے اس تحریک کو کچلنے کی بھرپور کوشش کی۔ (۷۶) "مسز اینی بیسنٹ کو گورنر مدراس کے حکم سے نظر بند کر دیا گیا، اس حکم نے ملک میں غم وغصہ کی لہر دوڑا دی۔ مسٹر جناح نے مسز اینٹی بیسنٹ کی نظر بندی کے خلاف سخت احتجاج کیا وہ ہوم رول لیگ بمبئی کی شاخ کے صدر تھے۔" جنگ کے زمانے میں ہندوستان کی صنعتی رفتار تیز ہوئی لیکن سیاسی عمل میں ہلچل کے آثار نہیں تھے۔ صنعتی ترقی نے ہندوستان میں بھی ایک سرمایہ دار طبقہ پیدا کر دیا تھا جو جنگی سامان تیار کرتے اور اس کی بڑھتی ہوئی مانگ کے پیش نظر دولت کمار ہے تھے۔ لیکن مزدوروں کی

مفلسی اور تنگ دستی میں فرق نہیں آیا تھا۔ سخت محنت اور قلیل معاوضے نے انہیں افلاس اور بدحالی کے سوا کچھ نہ دیا تھا۔ ان کی صحت اور تعلیم کی طرف بھی کوئی توجہ نہیں تھی۔ حالات کی خرابی نے ان میں ایک عام بے چینی اور بے اطمینانی پیدا کردی تھی۔ ۱۹۱۹ء سے ۱۹۳۶ء تک کا زمانہ وہ زمانہ ہے جبکہ برصغیر کی سیاست میں جمود کی جگہ حرکت اور سکون کی جگہ اضطراب نے لے لی۔ رولٹ ایکٹ کا نفاذ، جلیانوالا باغ کا خونی حادثہ، خلافت تحریک، ترک موالات اور ستیہ گرہ کی تحریکیں ایک کے بعد ایک سیاسی عمل کو تیز کرتی رہیں۔ کانگریس ہندوستان کی ایک مقبول سیاسی جماعت تھی۔ قائداعظم محمد علی جناح بھی ابتدا میں کانگریس سے وابستہ رہے لیکن ایک تو تقسیم بنگال کے موقع پر کانگریس نے جس ذہنیت کا مظاہرہ کیا دوسرے میثاق لکھنؤ کے ذریعے مسلمانوں کے جداگانہ انتخاب کو ایک بار قبول کر لینے کے بعد اس سے انحراف، تیسرے نہرو رپورٹ میں جس طرح مسلمانوں کے مقاصد کو سبوتاژ کرنے کی کوشش کی گئی، ان سب عوامل نے قائداعظم کو کانگریس سے بددل کردیا اور انہوں نے ۱۹۲۰ء میں کانگریس سے استعفیٰ دیکر مسلم لیگ کو ایک فعال اور مؤثر جماعت بنانے کی کوششیں تیز تر کردیں۔ (۷۷) ''خلافت اور ترک موالات کے دور میں ہندو اور مسلمانوں میں جو یکجہتی پیدا ہوئی تھی اسے شدھی اور سنگھٹن جیسی تحریکوں اور کانگریس کی ہٹ دھرمی نے ختم کردیا۔'' (۷۸) ''دسمبر ۱۹۲۰ء میں کانگریس کا سالانہ اجلاس ناگپور میں ہوا، اس سیشن سے مسٹر جناح کانگریس سے قطعی طور پر الگ ہوگئے۔'' جنگ عظیم اوّل میں ہندوستان نے برطانیہ کی امداد اس امید پر کی تھی کہ جنگ کے خاتمہ کے بعد برطانوی حکومت اپنے وعدے پورے کرے گی اور انہیں اختیارات ملیں گے لیکن ہوا یہ کہ جنگ کے خاتمہ نے برصغیر کے عوام کو مزید مہنگائی، بے روزگاری اور بے چینی کا شکار بنادیا۔ جنگ کے بعد وہ کارخانے جو جنگی سامان تیار کرتے تھے، اکثر بند ہوگئے۔ (۷۹) ''مزدوروں کی چھانٹی اور فیکٹریوں میں قلیل اجرت نے مزدوروں کو مزید افلاس کا شکار بنادیا۔'' کسان اور دیہات کے رہنے والے غریب عوام کے مسائل ہی دراصل برصغیر کا اصل مسئلہ تھا لیکن سیاسی لیڈروں نے اس تمام عرصہ میں اسے کوئی زیادہ اہمیت نہیں دی۔ لیکن انقلاب روس کے بعد اور عالمی سطح پر دنیا میں ہونے والی تبدیلیوں اور کسان اور مزدوروں کی بیداری اور ان کے ابھرتے ہوئے سماجی شعور نے یہاں کے لیڈران کو بھی کسانوں اور مزدوروں کی مصیبت کا احساس دلایا۔ کانگریس نے مزدوروں کے مسئلے پر اپنی پوری توجہ مرکوز کردی اور کانگریسی وزارتیں جب صوبے میں قائم ہوئیں تو زرعی اصلاحات پر پوری توجہ دی گئی لیکن ان مصائب کے مقابلے میں جو انہیں درپیش تھیں یہ سب کچھ ناکافی تھا۔ برصغیر پاک و ہند میں ۱۸۵۷ء کے بعد سماجی اصلاح کی جو تحریکیں چلیں اور پھر ان تحریکوں نے غلامی اور پستی کے احساس کو جگایا اور آزادی کی خواہش پیدا کی، پریم چند کے افسانوی ادب میں اس کی پوری تاریخ ملتی ہے۔ حصول آزادی کی کوششوں سے لیکر کسانوں اور مزدوروں کی المناک زندگیاں، زمینداروں اور مہاجنوں کا ظلم و ستم، زمین سے کسانوں کے بے دخلی اور اس دور کی پسماندگی اور معاشی بدحالی ان کے ناولوں، 'گوشۂ عافیت'، 'چوگان ہستی'، 'میدان عمل' اور 'گئودان' کا خاص موضوع رہے ہیں۔ (۸۰) ''گوشۂ عافیت، چوگان ہستی، میدان عمل اور گئودان اس دوسرے دور سے تعلق رکھتے ہیں جب پریم چند کے یہاں سماجی اور سیاسی شعور پہلے سے زیادہ پختہ ،حقیقت جو اور تیکھا ہو چلا تھا۔'' پریم چند کا زمانہ ہندوستان کی تاریخ کا سیاسی لحاظ سے پُر انتشار زمانہ تھا، پریم چند کے ناولوں میں جدوجہد آزادی کی تحریکوں نے جو سیاسی بیداری پیدا کی تھی اس کے شواہد ملتے ہیں، اس کے علاوہ معاشی اور اقتصادی مسائل بھی سنگین نوعیت اختیار کرچکے تھے۔ پریم چند کے ذہنی اور فکری ارتقا میں اس دور کے سماجی اور سیاسی تغیرات کا بہت بڑا ہاتھ ہے۔ برصغیر کی ادبی تاریخ میں ان کے ناولوں نے ایک ہلچل کی کیفیت پیدا کی۔ پریم چند کے ساتھ دوسرے لکھنے والے جو پریم چند سے مماثلت رکھتے تھے، جیسے اعظم کریوی،

سدرشن، علی عباس حسینی انہوں نے بھی دیہی زندگی کی ترجمانی کی۔ مجبور و بے بس لوگوں کو اپنا موضوع بنایا۔ ہندوستانی سماج اور سیاست کے حوالے سے ان کے افسانے زندگی کے حقائق کے ترجمان ہیں۔ ۱۹۳۶ء میں ترقی پسند تحریک کا آغاز ہوا، یہاں سے اردو کے افسانوی ادب نے ایک نیا موڑ لیا، پریم چند جو اس تحریک سے پہلے ہی اپنا افسانہ کفن لکھ کر اپنے فن پر ترقی پسندی اور سماجی حقیقت نگاری کی مہر ثبت کر چکے تھے، ترقی پسند تحریک کے سب سے اہم اور سب سے بڑے نمائندے کے طور پر سامنے آئے اور اس طرح اردو کے افسانوی ادب نے زندگی کے ان گنت پیچیدہ سیاسی اور سماجی مسائل سے رشتہ جوڑا۔(۸۱) ''ترقی پسند افسانہ نگاروں نے اردو افسانے کی روایت کو نہ صرف یہ کہ آگے بڑھایا بلکہ وقت اور زمانے کے ساتھ بدلتی ہوئی اقدار، زندگی کے نئے نئے مسائل اور فن کی نت نئی راہوں کو اپنے فن میں سمو کر ایک نئی روایت قائم کی۔'' ان افسانہ نگاروں نے زندگی کے ساتھ فن کا رشتہ مضبوط کیا۔ اختر حسین رائے پوری، حیات اللہ انصاری، سہیل عظیم آبادی، کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، احمد ندیم قاسمی، اختر انصاری اور ان کے علاوہ دوسرے ترقی پسند افسانہ نگاروں نے اپنے دور کے اقتصادی، سماجی اور معاشی مسائل کو حقیقت پسندی کے ساتھ اپنے افسانوں میں پیش کیا۔ ترقی پسند تحریک نے منزل کا تعین کر دیا تھا۔ اردو کے افسانوی ادب کے سماجی اور سیاسی تناظر کے جائزے سے یہ بات کھل کر سامنے آتی ہے کہ منزل کے اس تعین نے ہمارے افسانہ نگاروں میں فرسودہ قدروں سے چھٹکارا پانے کی خواہش جگائی اور ادب کے ذریعہ سماج اور انسانیت کی فلاح کے کام کو آگے بڑھانے کا ہمت اور حوصلہ پیدا کیا۔ اس ادبی تحریک کا بنیادی مقصد ہی معاشرہ کو فرسودہ قدروں سے آزادی دلانا اور سماجی و سیاسی انقلاب کی راہیں استوار کرنا تھا۔ ترقی پسند تحریک کی مخالفت بھی ہوئی اور اس کی وجہ یہ ہے کہ سیاست اور ادب میں رجعت پرست عناصر جو صدیوں کے توہمات اور تصورات پر یقین رکھتے تھے اس سے خوش نہیں تھے لیکن مخالفتوں کے باوجود ترقی پسند ادب نے تیزی سے مقبولیت حاصل کی۔

دوسری جنگ عظیم کا آغاز ۱۹۳۹ء میں ہٹلر کے پولینڈ پر حملے سے ہوا۔ چھ سال تک مسلسل تباہی اور بربادی پھیلانے کے بعد یہ جنگ ۱۹۴۵ء میں ختم ہوئی۔ اس جنگ کا خاتمہ بھی ہیروشیما اور ناگاساکی پر ایٹم بم گرا کر وسیع پیمانے پر انسانی زندگیوں کی ہلاکت اور تباہی سے ہوا۔ اس بم نے جو ہلاکت اور تباہی پھیلائی وہ انسانیت کے لئے باعث شرم تھی۔ برصغیر کے ادیبوں اور افسانہ نگاروں نے اس ہلاکت خیز حادثے پر شدید غم و غصہ کا اظہار کیا۔ اس دور کے لکھے گئے افسانوں میں اس ظلم اور تشدد کے خلاف احتجاج کی کیفیت ملتی ہے۔ اس دور میں احمد ندیم قاسمی نے اپنا افسانہ 'ہیروشیما سے پہلے ہیروشیما کے بعد' لکھا۔ (۸۲) ''دوسری جنگ عظیم پر شاید اتنا کامیاب افسانہ اردو میں کسی نے نہیں لکھا۔ اس افسانے میں ان کی حقیقت نگاری اور انسانی دردمندی کے علاوہ گہرے بین الاقوامی شعور کا بھی پتہ چلتا ہے۔'' اردو کے افسانوی ادب میں ہر دور کے سماجی اور سیاسی ہلچل اور تغیرات کی جھلکیاں ملتی ہیں۔ جنگ عظیم دوم کے بعد ہمارے افسانوی ادب میں سماجی مسائل اور طبقاتی نابرابری پر خاص توجہ دی گئی۔ جنگ عظیم کے دوران برصغیر کے عوام اور خصوصاً بنگال پر قحط کی صورت میں ایک اور مصیبت عظمیٰ ٹوٹی، یہ قحط قدرتی نہیں تھا بلکہ جنگ کے دوران ذخیرہ اندوزی اور بلیک مارکیٹنگ کے رجحان نے اس حد تک غذائی قلت پیدا کر دی تھی کہ پورے ہندوستان خاص کر بنگال میں لاکھوں افراد بھوک کی تاب نہ لا کر لقمہ اجل بن گئے۔ روٹی کے لقمے کے لئے ماؤں نے بچوں کو فروخت کر دیا، سارے رشتے بھوک کے ایندھن میں جل گئے۔ ہمارے افسانوی ادب میں قحط بنگال کے خلاف احتجاج کا رویہ ادیبوں کا وقت کے مسائل میں انہماک اور بڑھتے ہوئے سیاسی اور سماجی شعور کی نشاندہی کرتا ہے۔ کرشن چندر کا افسانہ ان داتا، خواجہ احمد عباس کا ایک پائیلی چاول، دیوندر ستیارتھی کے افسانے نئے دھان سے پہلے، دوراہا اور پھر وہی کنج قفس، بنگال کی معاشی تباہی کی مکمل تصویر

پیش کرتے ہیں۔

برطانوی سامراج کے مظالم اور آزادی کی امنگوں کی ترجمانی کے لئے منٹو کا افسانہ 'نیا قانون' محنت کشوں اور ناخواندہ لوگوں کے ابھرتے ہوئے قومی اور سیاسی شعور کا نمائندہ ہے۔ ترقی پسند ادبی تحریک سے وابستہ افسانہ نگاروں نے صرف انقلابی نقطہ نگاہ ہی کو نہیں اپنایا بلکہ زندگی کے دوسرے اہم موضوعات کے بارے میں بھی لکھا۔ کرشن چندر کا افسانہ 'ڈیڑھ فرلانگ لمبی سڑک'، منٹو کا افسانہ 'ہتک' حیات اللہ انصاری کا افسانہ 'آخری کوشش'، راجندر سنگھ بیدی کا 'گرم کوٹ'، غلام عباس کا افسانہ 'آنندی' ایسے افسانے ہیں جہاں حقیقت نگاری کے ذریعے معاشرے کی متعدد صورتوں کی ترجمانی کی گئی ہے۔ (۸۳) ''موضوع اور فن کے نقطۂ نظر سے 'کفن' اور 'انگارے' میں باتیں بنیادی طور پر موجود تھیں، انہیں ترقی پسندی کی اس تحریک سے زیادہ عام، زیادہ پھیلنے اور زیادہ پھلنے پھولنے کا موقع ملا۔'' اس دور میں ہمارے افسانوی ادب کو مغربی افسانے نے بھی متاثر کیا۔ موپساں، چیخوف، دوستووسکی جیسے افسانہ نگاروں کے مطالعے نے افسانوی ادب میں حقیقت نگاری کے نئے تصورات کو پھیلایا۔ مقامی مسائل کے ساتھ ہمارے ادیبوں کی نظر بین الاقوامی سیاست اور ملکی سیاست پر بھی رہیں۔ کرشن چندر کے افسانوں میں مزدوری کے لئے دربدر کی ٹھوکریں کھانے والے کسان، منافع خور سیٹھ، رشوت، سامراج اور فاشزم، سیاسی اور سماجی کشمکش کچھ اس طرح ایک دوسرے سے ملے جلے ہیں اور سب کی ترجمانی اس طرح ہوئی ہے کہ واقعات کے بارے میں کوئی ابہام نہیں پیدا ہوتا۔ منٹو کے یہاں سیاسی شعور دوسروں سے زیادہ تھا۔ (۸۴) ''منٹو نے بھگت سنگھ، والٹیر، روسو، مارکس، لینن اور گورکی تذکروں سے اپنے افسانہ نگاری کا آغاز کیا تھا۔ امرتسر کی حریت پسندی کی صدائے روایات کے ساتھ ساتھ انقلاب فرانس اور انقلاب روس کی آوازیں ان کے کانوں میں گونج رہی تھیں۔'' منٹو اگرچہ اس لحاظ سے انقلابی نہیں تھے کہ ان کا تعلق انقلاب کے عملی پہلو سے ہوتا لیکن اس میں شک نہیں کہ انگریز سامراج کے خلاف جس شدت سے منٹو نے نفرت اور آزادی کی بڑھتی ہوئی خواہش کا اظہار کیا وہ اردو افسانے میں ایک اہم مقام رکھتا ہے۔ منٹو کا تعلق بھی امرتسر سے تھا اور جلیانوالہ باغ کے خونیں حادثے نے منٹو کے اندر ایک دہشت پسند انقلابی کو بیدار کردیا تھا۔ (۸۵) ''اس کے افسانوں میں جابجا جلیانوالہ باغ کے حادثے کا بڑا ہی جذباتی انداز میں ذکر آتا ہے۔ اس کی سب سے واضح مثال منٹو کا افسانہ '۱۹۱۹ء کی بات' ہے، اپنے ایک اور افسانہ 'سوراج کے لئے' میں منٹو نے اپنے سیاسی جذبے کا اظہار ان الفاظ میں کیا ہے، میرا حال بھی ان دنوں بہت دگرگوں تھا، جی چاہتا تھا کہ کہیں سے پستول ہاتھ آجائے تو ایک دہشت پسند پارٹی بنائی جائے۔'' اردو کے افسانوی ادب نے سیاسی اور سماجی تغیرات کے ہر پہلو کا احاطہ کیا ہے، شروع ہی سے ہمارے افسانوں کا مزاج ایسا رہا ہے کہ اس میں زندگی اور ماحول کی مصوری اور ترجمانی ملتی ہے اور اصلاحی اور سماجی تحریکوں کے بعد جب برصغیر میں سیاسی تحریکیں چلیں اور ملک کے ایک سرے سے دوسرے سرے تک مختلف سیاسی پارٹیوں خاص کر کانگریس اور مسلم لیگ نے عوامی پلیٹ فارم سے آزادی کی منزل کو قریب لانے کی جدوجہد کی اس کی پوری داستان ایک سلسلہ وار تاریخ کی طرح ہمارے افسانوی ادب میں موجود ہے۔ سیاسی اور سماجی تبدیلیوں کو واضح کرنے کے لئے ہمارے لکھنے والوں نے ایسے کردار تخلیق کئے جو سماجی اور سیاسی مسائل کے اظہار کے لئے ضروری تھے۔ اس طرح کردار نگاری کے رجحان کو فروغ حاصل ہوا۔ سماجی زندگی کے مختلف پہلوؤں کے اظہار کے لئے جن لوگوں نے کرداروں سے کام لیا ان میں شوکت صدیقی کے علاوہ منٹو، عصمت چغتائی، اشفاق احمد، جیلانی بانو، ہاجرہ مسرور، خدیجہ مستور، کرشن چندر، خواجہ احمد عباس، احمد ندیم قاسمی اور راجندر سنگھ بیدی خاص اہمیت رکھتے ہیں۔

دوسری جنگ عظیم نے پوری دنیا میں بڑی ہلاکت وتباہی پھیلائی بظاہر تو اس جنگ میں برطانوی حکومت فتح سے ہمکنار ہوئی لیکن اس جنگ کی ہولنا کیوں نے انگریزوں کے اقتدار کی جڑیں کمزور کردی تھیں۔ اس کے علاوہ ساری دنیا میں نوآبادیاتی نظام کے خلاف غم و غصے کے جذبات عروج پر تھے۔ جنگ کی ابتداء میں ہندوستان کی بیشتر پارٹیاں اسے سامراجی مفادات کی جنگ سمجھتی تھیں۔ لیکن روس پر حملے کے بعد فاشزم کے مقابلے میں کمیونسٹ پارٹی نے برطانوی حکومت کے ساتھ سمجھوتے کے رویے کا اظہار کیا۔ (۸۶) ''اگر ہٹلری فاشزم کو اس جنگ میں کامیابی ہوگئی تو اس کے معنی یہی ہو سکتے ہیں کہ فاشسٹ سامراج ساری دنیا پر حاوی ہو جائے، دنیا کے سارے محکوم ممالک اور بھی زیادہ سختی سے کچلے جائیں اور غلام بنائے جائیں۔'' اس کے مقابلے میں روس کی فتح سے یقیناً تمام دنیا کے انقلابی تحریکوں کو تقویت ملے گی اور آزادی کی جدوجہد کی کامیابی بھی یقینی ہو جائے گی۔ فاشزم کے بڑھتے ہوئے سیلاب کو روکنے کے لئے ترقی پسند ادیبوں نے بھی ایک کانفرنس کا انعقاد کیا اور اس میں برطانوی حکومت کی اس جنگ کے سلسلے میں تائید کا اظہار کیا گیا۔ (۸۷) ''ہندوستانی ادیبوں اور فنکاروں نے اعلان کیا کہ ان کی ہمدردیاں اتحادی اقوام کے ساتھ ہیں اور وہ فاشزم کے خلاف ہیں۔ اس سلسلے میں انہوں نے اپنے قلم اور اثر کو جمہوری جنگی کوششوں کی حمایت کے لئے استعمال کرنے اور ملک کو فاشزم کے خطرے سے آگاہ کرنے کے تہیہ کا اعلان کیا۔''

ترقی پسند تحریک سے وابستہ لکھنے والوں نے اردو کے افسانوی ادب کے سیاسی اور سماجی منظر کو حقیقت نگاری اور حقیقت پسندی کی نئی جہتوں سے روشناس کیا۔ دوسری جنگ عظیم کے آغاز سے ہی پوری دنیا میں جمہوریت کے لئے محبت اور فاشزم کے خلاف عوام میں نفرت کا جذبہ بیدا ہو چکا تھا اور برصغیر کی سیاسی جماعتیں ہوم رول اور ڈومینین اسٹیٹس سے آگے کی سرحد یعنی آزدی کامل کی جدوجہد کا آغاز کر چکی تھیں۔ (۸۸) ''گاندھی جی نے چند سال قبل سبھاش چندر بوس کو کانگریس سے نکال پھینکا تھا، اب وہ خود اس کی پامردی سے ایسے مجبور ہوئے کہ انگریز کے خلاف ہندوستان چھوڑ دو کی تحریک شروع کرنے پر مجبور ہو گئے۔ کہنے کو تو انگریز نے اسے کچل دیا لیکن اس کے دوررس اثرات ہوئے۔'' ہندوستان چھوڑ دو کی تحریک نے جنگ کے دوران کے سیاسی جمود کو نہ صرف توڑا بلکہ ایک عام بغاوت کی سی کیفیت پیدا کردی۔ اس صورت حال کو برداشت کرنا برطانوی حکومت کے لئے سخت مشکل ثابت ہوا۔ (۸۹) ''۹ ر اگست کو تمام کانگریسی رہنما گرفتار کر لئے گئے اور تمام ہندوستان میں کانگریس کو خلاف قانون جماعت قرار دے دیا گیا۔'' ہندوستان چھوڑ دو کی تحریک نے وسیع پیمانے پر کارروائی کا سلسلہ شروع کیا۔ سرکاری عمارتوں کو نذر آتش کرنے اور رسل و رسائل کے نظام کو درہم برہم کرنے کی کوشش کی گئی۔ انگریز حکومت نے جبر وتشدد سے نمٹنے کے لئے سختی کا راستہ اختیار کیا۔ یہ تحریک اس لئے بھی ناکامی کا شکار ہوئی کہ ملک کی آبادی کا بڑا حصہ جس میں مسلمان اور اچھوت بھی شامل تھے۔ اس تحریک سے نہ صرف الگ رہا بلکہ اچھوتوں کے لیڈر ڈاکٹر امبیڈکر نے سخت بلکہ بیزاری کا اظہار کیا۔ مسلمان اپنے سیاسی مفادات کا تحفظ چاہتے تھے اور علیحدہ مسلم قومیت کا جذبہ زور پکڑ چکا تھا۔ ہندوستان چھوڑ دو تحریک کے پیچھے متحدہ ہندوستان کے خواب کو شرمندہ تعبیر کرنے کی خواہش چھپی ہوئی تھی۔ انگریزوں کو جنگ کی صورتحال میں اس حد تک خوفزدہ کردیا جانا مقصود تھا کہ وہ اقتدار کانگریس کے حوالے کر کے رخصت ہو جائیں۔ لیکن سیاسی افہام وتفہیم کے بغیر اس تحریک کی کامیابی مشکل تھی۔ بالآخر اس تحریک کو کچل دیا گیا اس سے پہلے دوران جنگ بھیجے جانے والے کرپس مشن کو کانگریس نے اس امید پر مسترد کر دیا تھا کہ اگر جاپان کو جنگ میں فتح حاصل ہوئی تو صورتحال بالکل بدل جائے گی۔ (۹۰) ''اپنی یادداشت میں ابوالکلام آزاد کہتے ہیں کہ ان کے ذہن میں یہ منصوبہ تھا کہ جیسے ہی جاپانی بنگال پہنچیں اور برطانوی فوج بہار کی طرف پسپا ہو، کانگریس مداخلت کر کے ملک کے نظم وضبط کی ذمہ داری

سنبھال لے۔'' لیکن 'ہندوستان چھوڑ دو' تحریک کے دوران رونما ہونے والے تشدد کے بہت سے واقعات نے متحدہ ہندوستان کا خواب درہم برہم کر دیا اور تقسیم ملک ایک یقینی ضرورت بن گئی۔ مسلم لیگ تنظیمی اور سیاسی طور پر زیادہ مضبوط جماعت بن کر ابھری، کانگریسی رہنما تین سالوں تک قید و بند کی سختیاں جھیلتے رہے، آخر کانگریس نے ہتھیار ڈال دیئے۔ گاندھی جی اجتماعی تحریک کو ترک کرنے اور جنگ میں تعاون کا ارادہ اس شرط کے ساتھ ظاہر کیا کہ ہندوستان کی فوری آزادی کا اعلان کر دیا جائے لیکن برطانوی حکومت کے لئے یہ قابل قبول نہیں تھا۔(۹۱) ''۲۷ر جولائی ۱۹۴۴ء کو گاندھی نے وائسرائے لارڈ ویول کو لکھا کہ وہ کانگریس کی مجلس عاملہ کو مشورہ دینے کو تیار ہیں کہ وہ عام سول نافرمانی ترک کر دے اور جنگی جدوجہد میں پورا تعاون کرے، بشرطیکہ ہندوستان کی فوری آزادی کا اعلان کر دیا جائے۔'' اس دوران اتحادیوں کے اس ہاری ہوئی جنگ کو جیتنے کے امکانات بھی روشن ہو گئے تھے۔(۹۲) ''۲۶ر جولائی کو اتحادیوں کی طرف سے جاپان کو الٹی میٹم دیا گیا کہ وہ غیر مشروط طریقے پر اطاعت کر لے، اس کے انکار پر ۶ر اگست کو امریکہ نے جاپان کی فوجی چھاؤنی ہیروشیما پر ایٹم بم گرایا جس سے دو لاکھ چوالیس ہزار کے قریب ہلاک اور بیکار ہو گئے۔ چار مربع میل رقبہ جل کر خاکستر ہو گیا، اس کے چار روز بعد ۱۰ر اگست کو جاپان نے اتحادیوں کی اطاعت کا اعلان کر دیا۔'' جنگ کے اختتام نے ازسرنو سیاسی مذاکرات کے دروازے کھول دیئے۔ انگلستان میں بھی انتخابات کے بعد لیبر پارٹی کی حکومت قائم ہو گئی۔ چرچل کی جگہ اٹیلی نے وزیر اعظم کا عہدہ سنبھالا۔(۹۳) ''دوسری جنگ عظیم نے ہندوستان کے سامنے آزادی کے سوال کی نوعیت بدل دی تھی۔ دنیا میں جمہوریت کا تصور اس طرح جڑ پکڑ گیا تھا کہ فاشزم سامراج اور اس سے ملتی جلتی تمام قوتوں کے خلاف نفرت کے جذبات بھڑک اٹھے تھے۔ خارجی حالات اور اندرونی جدوجہد نے ہندوستان کو بھی آزادی کے دروازے پر پہنچا دیا تھا، اس منزل تک پہنچنے میں اردو ادب نے کیا کیا، اس کی کہانی طویل ہے۔ اردو ادب نے کبھی سیاسی رہنماؤں کے قدم پر قدم رکھ کر، کبھی ان کے دوش بدوش چل کر، کبھی آواز میں آواز ملا کر، کبھی تنقید کر کے، کبھی رہنمائی کر کے آزادی کے تخیل کو سنوارا ہے۔'' اس میں کوئی شک نہیں کہ ترقی پسند تحریک کے آغاز کے بعد ۱۹۴۷ء تک ہمارے تمام لکھنے والوں مثلاً شوکت صدیقی، کرشن چندر، احمد ندیم قاسمی، راجندر سنگھ بیدی، سہیل عظیم آبادی، منٹو، عصمت چغتائی ان سب کے یہاں جنگ کی ہلاکتوں اور اس کے نتیجے میں پیدا ہونے والے مسائل قحط، بیروزگاری، شہری اور دیہی باشندوں کے شدید معاشی بحران کو افسانے میں سمونے کا رجحان ملتا ہے۔ ان کی حیثیت دور سے نظارہ کرنے والے تماشائی کی نہیں بلکہ یہ ان لوگوں میں سے ہیں جو ان متاثرین کے المیے کو محسوس بھی کرتے ہیں۔ ان لوگوں نے سماجی اور معاشی مسائل، طبقاتی اونچ نیچ، گھٹن اور انسان کی بیچارگی کو موضوع بنایا۔ جنگ کے خاتمے پر جہاں برصغیر میں معاشی بحران نے شدت اختیار کی تھی وہاں آزادی کی جنگ بھی ایک فیصلہ کن مرحلے پر پہنچ گئی تھی۔ لارڈ ویول نے شملہ کانفرنس میں برصغیر کی دو بڑی سیاسی جماعتوں کو گفت و شنید کی دعوت دی تھی لیکن کانگریس نے یہاں بھی ہٹ دھرمی کا ثبوت دیا اور مسلم لیگ کو مسلمانوں کی واحد سیاسی جماعت کے طور پر قبول کرنے سے انکار کر دیا۔ اس طرح شملہ کانفرنس ناکامی کا شکار ہوئی۔ لیکن لیبر پارٹی جو انگلستان میں جنگ کے بعد برسر اقتدار آئی تھی اس کے ایماء پر ہندوستان میں عام انتخابات ہوئے۔(۹۴) ''الیکشن سے یہ ثابت ہو گیا کہ ہندوستان میں سب سے بڑی اور نمائندہ انجمن صرف دو ہیں، ایک مسلم لیگ مسلمانوں کے لئے اور کانگریس ہندوؤں کے لئے۔'' برطانوی حکومت کو بھی یہ احساس ہو چلا تھا کہ اس ملک کے عوام کی نمائندہ جماعت صرف کانگریس نہیں اور دوبارہ گفت و شنید کے لئے کابینہ مشن ہندوستان آیا۔ گفت و شنید کے نتیجہ میں ہندوستان کے سیاسی بحران کا جو حل کابینہ مشن نے پیش کیا وہ کیبنٹ مشن پلان کے نام سے مشہور ہوا لیکن کانگریس کی ہٹ دھرمی نے کیبنٹ مشن پلان

کونا کام بنادیا۔ برطانوی حکومت نے لارڈ ویول کی جگہ لارڈ ماؤنٹ بیٹن کو ہندوستان کا نیا وائسرائے مقرر کیا، کانگریس اس انتخاب پر خوش تھی۔(۹۵) ''سدھیر گھوش نے اپنی کتاب گاندھی امیسری میں لکھا ہے کہ کرپس نے نہرو سے کہا کہ لارڈ ویول سے تمہاری نہیں بنتی تو ہم اس کی جگہ لارڈ ماؤنٹ بیٹن کو وائسرائے بناتے ہیں جو تمہارے کام کا آدمی ہے۔''

برطانوی حکمرانوں کو اس کا احساس ہو چلا تھا کہ اب ہندوستان کو مزید غلامی کے بوجھ تلے دبایا نہیں جاسکتا۔ لہٰذا (۹۶) ''۲۰ رفروری ۱۹۴۷ء کو مسٹر اٹیلی وزیراعظم برطانیہ نے اعلان کردیا کہ جون ۱۹۴۸ء تک ہندوستان کی حکومت کا اختیار ہندوستانیوں کے حوالے کردیا جائے گا۔'' کانگریس کے وہ رہنما جو تقسیم کی مخالفت میں سب سے زیادہ پیش پیش تھے، حقائق سے آنکھیں نہ چرا سکے، ملک کی تقسیم کے سوا ان کے لئے کوئی چارہ کار نہ رہا تھا۔ لہٰذا غلامی کا وہ دور جو ۱۸۵۷ء میں شروع ہوا تھا ۱۴ راگست ۱۹۴۷ء کو آزادی کی صورت میں اختتام کو پہنچا۔

کانگریسی لیڈروں کو یہ امید ہی نہیں تھی کہ پاکستان باقی بھی رہے گا اور اس طرح اس نئی مملکت کو مزید مشکلات میں ڈالنے کے لئے فسادات کا وہ سلسلہ جو ۱۹۴۶ء میں کلکتہ اور بہار سے شروع ہوا تھا اس میں مزید شدت آگئی، تقسیم کا مسئلہ صرف ہندو اور مسلمانوں کے لئے الگ الگ ریاستوں کا قیام نہیں تھا بلکہ تہذیبی، لسانی اور سماجی مسئلہ بھی تھا۔ انتقال اقتدار کے ساتھ ہی برصغیر کے مسلمانوں پر ہندوستان کی زمین تنگ کردی گئی، ریڈکلف ایوارڈ نے ان فسادات کو مزید ہوا دی۔ مشرقی پنجاب کے مسلم اکثریت والے علاقے ہندوستان میں شامل کردیئے گئے اور اس طرح مسلمانوں پر پنجاب میں بھی قیامت ٹوٹ پڑی، ہزاروں افراد قتل کردیئے گئے، ان کے گھر جلا کر خاکستر کردیئے گئے، بے شمار عورتیں اغوا کی گئیں، سارے انسانی رشتے ختم ہو گئے اور ہر طرف آتشزدگی، قتل و غارت گری، اغوا اور دہشت کا بازار گرم ہو گیا۔ مشرقی پنجاب دہلی اور ہندوستان کے دوسرے علاقوں سے بے گھر زخمی اور ستم رسیدہ انسانوں کا قافلہ پاکستان کی سرحدوں کی جانب چل پڑا۔ اس طرح تاریخ کی اس سب سے بڑی ہجرت کا آغاز ہوا۔ تقسیم کے بعد حکومت پاکستان کے سامنے مہاجرین کی آبادکاری کا مشکل مرحلہ ہی نہ تھا بلکہ اس کی وجہ سے جو معاشی، تہذیبی اور اقتصادی مسائل پیدا ہوئے تھے ان کا حل تلاش کرنا بھی کوئی آسان کام نہ تھا۔ تقسیم کے بعد برصغیر کی انسانی زندگی جس ابتلاء اور آزمائش میں مبتلا ہوئی تھی اس نے ہمارے ادیبوں اور افسانہ نگاروں کو بھی اسی شدت سے متاثر کیا تھا۔(۹۷) ''بہت سے ادیب خود اس طوفان کی زد میں آگئے تھے اور کئی ایک ذہنوں کو اس ٹریجڈی کی ہولناکی نے ایسی کاری ضرب لگائی تھی کہ وہ کچھ لکھنا چاہتے تھے، ان کے پاس مواد بھی تھا لیکن سنبھل کر لکھ نہیں سکتے تھے۔ یہ ٹریجڈی اتنی بڑی ہی نہیں اپنی نوعیت میں ایسی ہولناک تھی کہ کسی کو سوجھ نہ رہا تھا کہ اسے کیسے پیش کریں۔'' تقسیم کے بعد رونما ہونے والے خونریز فسادات نے لکھنے والوں کے ذہنوں کو جس کرب میں مبتلا کیا تھا اس کا اندازہ مشکل ہے۔ جب وقتی جمود ٹوٹا تو پھر اردو افسانے میں فسادات، ہجرت، مہاجرین کی آبادکاری، معاشی و سماجی مسائل کو اردو کے افسانوی ادب میں موضوع بنایا گیا۔ اس ضمن میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ جب انسانی قدریں پامال ہو رہی تھیں، انسانوں نے درندوں کا روپ دھار لیا تھا، ہمارے بیشتر افسانہ نگاروں نے جذبات کے دھارے میں بہنے کی جگہ انسانیت کا بھرم قائم رکھا۔ انہوں نے انسان کی بربادی کو ہندو اور مسلمانوں کے خانوں میں رکھ کر نہیں دیکھا، انسان کی نظروں سے دیکھا پھر بھی کہیں کہیں افسانہ نگار افراط و تفریط کا شکار ہوئے ہیں۔

فسادات کے موضوع پر ہمارے تقریباً ہر افسانہ نگار نے لکھا۔ ان میں چند افسانہ نگاروں کے افسانے یادگار کی حیثیت رکھتے ہیں۔

فسادات کے ساتھ اغوا کے واقعات بھی کچھ کم المناک نہیں تھے، اس موضوع کو منٹو نے انسانی دردمندی کے ساتھ پیش کیا، کھول دو اور ٹھنڈا گوشت اردو افسانوی ادب میں یادگار افسانے ہیں۔ 'کھول دو' میں منٹو نے ایک بار بار لٹی ہوئی لڑکی کا المیہ بیان کیا ہے جس کے ذہن پر کھول دو کا لفظ اس طرح چپک گیا ہے کہ اس لفظ پر اس کے ہاتھ میکانکی طور پر حرکت کرنے لگتے ہیں۔ فسادات کے موضوع پر تقریباً سب ہی لکھنے والوں نے اپنے اپنے طور پر اس عظیم ٹریجڈی کے مختلف گوشوں کو اجاگر کیا۔ احمد ندیم قاسمی کا افسانہ 'پرمیشر سنگھ'، بیدی کا افسانہ 'لاجونتی'، اشفاق احمد کا افسانہ 'گڈریا'، قدرت اللہ شہاب کا 'یا خدا'، حیات اللہ انصاری کا افسانہ 'شکر گزار آنکھیں' اور شوکت صدیقی کا افسانہ 'تانیتا' ایسے افسانے ہیں جو اپنی بے مثال انسانی جہتوں کی عکاسی کی بناء پر یادگار افسانے کہے جاتے ہیں۔ (۹۸) ''تانیتا فسادات پر لکھی جانے والی سب سے اچھی کہانیوں میں سے ہے، تانیتا فوج سے نکالا ہوا ایک سپاہی ہے جسے اپنے نشانے پر مرتے دم تک بھی ناز ہے، بھوک، دبی کچلی آرزومندی اور زندگی بھر کی تھکن اسے خیر و شر کے تصورات سے دور لے جاتی ہے۔ وہ ایک ایسا انسان ہے جو انسانیت کا جیتا جاگتا مرثیہ ہے۔'' تقسیم کے بعد ہمارے افسانہ نگاروں کے موضوعات بھی بدلے، مہاجرت اور تقسیم کے بعد کے معاشی اور سماجی مسائل اور نئی مملکت میں تیزی سے سر اٹھانے والے دیگر اقتصادی اور معاشی مسائل پر بھی توجہ دی گئی۔

تقسیم کے بعد منٹو، احمد ندیم قاسمی، مرزا ادیب، قدرت اللہ شہاب، شوکت صدیقی، غلام عباس، ممتاز مفتی، انتظار حسین اور دیگر بہت سے لکھنے والوں کے یہاں زندگی کی بدلتی ہوئی قدروں کا شعور جنم لیتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ تقسیم کے بعد اب مسائل ایک نئی صورت اختیار کر چکے تھے۔ (۹۹) ''اعلان آزادی کے ساتھ افسانہ نگاروں کے مسائل اور موضوعات ایک دم بدل گئے ان میں ہر مسئلہ بہت پھیلا ہوا بھی تھا اور بہت اہم اور بنیادی بھی تھا۔'' اس لئے کچھ عرصے تک ہمارے افسانوی ادب میں ذہن وفکر سے زیادہ جذبات کا غلبہ رہا۔ اردو کے افسانوی ادب میں بے زمینی کا دکھ، نئی سرزمین اور ناسازگار ماحول میں از سر نو زندگی کے آغاز کی تگ و دو، مایوسی اور شکستہ دلی کا احساس بہت زیادہ رچا بسا نظر آتا ہے۔ پھر تقسیم کے بعد ایک ساتھ بہت سے مسائل اکٹھے ہو گئے تھے، فسادات نے قتل و خون ریزی کا بازار ہی گرم نہیں کیا بلکہ بہت سے دوسرے مسائل بھی پیدا کئے تھے۔ لوگوں نے خوف و ہراس کے عالم میں اپنا سب کچھ لٹا کر پاکستان کا رخ کیا تھا۔ لیکن آنے والوں میں ایسے لوگ بھی تھے جنہوں نے تاریخ کے اس سب سے بڑے تہذیبی اور انسانی المیئے سے فائدہ اٹھانے کا کوئی موقع ہاتھ سے نہیں جانے دیا۔ (۱۰۰) ''جب دن بھر کی لڑائی کے بعد شام کو میدان میں موت کا سناٹا چھا جاتا ہے تو گدھوں کے غول کمین گاہوں سے نکل کر مردہ اور نیم مردہ انسانوں کا گوشت نوچنے لگتے ہیں، کچھ ایسا ہی حال قیام پاکستان کے وقت نظر آیا۔ جب ہجرت کی خانماں بربادی کے جلو میں موقع پرستوں اور مفاد پرستوں نے متروکہ جائیدادوں پر دست درازی کے بعد لوٹ کھسوٹ کے ایسے طریقے ایجاد کئے کہ رفتہ رفتہ فریب کاری اور کام چوری کو ہنر اور فرض شناسی اور کارگزاری کو عیب سمجھا جانے لگا۔ شہروں کی زندگی پر دیکھتے دیکھتے نو دولتیوں کا قبضہ ہو گیا۔ یہ لوگ اخلاق، روایت اور تہذیب کی قدروں سے قطعی ناآشنا تھے لیکن حصول زر کے ایسے استاد تھے کہ ملک کی جیب کاٹ کر رکھ دی۔'' تقسیم کے بعد ہندوستان میں جاگیردارانہ اور زمیندارانہ نظام کا خاتمہ ہو گیا اور حالات کی اس تبدیلی نے ان کی معاشرتی اور طبقاتی زندگی میں بھی ایک خوشگوار تبدیلی پیدا کر دی تھی لیکن پاکستان میں ایسا کچھ نہیں ہوا بلکہ طبقاتی نظام اور سماجی ناانصافی کے خاتمے کی جگہ اس کی جڑیں مضبوط کی گئیں۔ ترقی پسند ادیب جو پاکستان آ گئے تھے حکومت انہیں شکوک و شبہات کی نظروں سے دیکھتی تھی، رہائش اور روزگار کے مسائل نے انہیں بے بس سا کر دیا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ اس دور کے افسانوی ادب میں شدت سے اس تلخی کا احساس ہوتا ہے جو خوابوں کی شکست

کی صورت میں پیدا ہوئی تھی۔ ترک وطن کی صعوبتوں نے ہمارے افسانوی ادب میں ماضی پرستی اور ناسٹلجیا کا رجحان پیدا کیا۔ انتظار حسین نے اس رجحان کو اپنے افسانوی ادب میں پیش کیا۔ اس دور کے افسانوی ادب میں بے زمینی کے احساس کے ساتھ سماجی نابرابری، لوٹ کھسوٹ کی گرم بازاری اور انسانی وقار کی بے حرمتی کو موضوع بنایا گیا۔ تخلیقی اعتبار سے افسانوی ادب کا یہ قابل ذکر دور ہے۔ (۱۰۱) ''یہ دور پاکستانی افسانے کا سنہری دور ہے، اس وقت کے بڑے لکھنے والوں میں منٹو، احمد ندیم قاسمی، مرزا ادیب، غلام عباس، ممتاز مفتی، قدرت اللہ شہاب، انتظار حسین، حجاب امتیاز علی، اے حمید، شوکت صدیقی اور ابوالفضل صدیقی شامل ہیں۔'' تقسیم کے بعد ہمارے افسانوی ادب کے سیاسی اور سماجی تناظر میں جو تبدیلی وقت کے ساتھ رونما ہوئی اس کے متعدد نقوش ہمارے افسانوی ادب میں ملتے ہیں۔

(۱۰۲) ''۱۹۴۷ء کے بعد سیاسی مسائل پر غور کرنے کی نوعیت اچھی خاصی بدل گئی۔ افسانوں میں سیاسی مسائل جیسے پہلے آیا کرتے تھے اب ان کی نوعیت وہ نہیں رہ گئی۔ اس لئے کہ ایک موضوع کم سے کم افسانہ نویسی سے خارج ہو گیا یعنی غیر ملکی جبر وستم کے خلاف جو ہمارا احتجاج تھا ہماری افسانہ نویسی میں اب وہ باقی نہیں رہا۔'' اگر چہ مسائل کی نوعیت وہ نہیں رہی لیکن تقسیم نے اس سے زیادہ گمبھیر مسائل یعنی مہاجرین کی آبادکاری، معاشی اور سماجی کشمکش، جذباتی رشتوں کی شکست وریخت جو اپنے طور پر بہت اہم تھے۔ (۱۰۳) ''یہ ایک عظیم مرثیہ اور عظیم رزمیہ (ایپک) کا موضوع ہو سکتا تھا۔'' اردو کے افسانوی ادب کے سیاسی اور سماجی پس منظر کے جائزے میں یہ بات خاصی اہمیت رکھتی ہے کہ (۱۰۴) ''ادب چونکہ ایک سماجی تخلیقی عمل ہے اس لئے اس کے آئینہ میں ہر عہد اور ہر سماج کے خدوخال نظر آتے ہیں لیکن وہ دنیا کے سیاسی، سماجی اور معاشی انقلابات ہی تھے جنہوں نے افسانوی ادب کو گریز، فرار اور تفریح وعیش کے عناصر کے حصار سے نکال کر جدوجہد، حقیقت پسندی اور عملی تحریک کے دائرے میں داخل کیا۔'' تقسیم کے بعد ہمارے افسانوی ادب میں سماجی انتشار، ملک کا سماجی اور معاشی عدم استحکام، ظلم وجبر اور مظلوم انسانوں کو عصری صداقت کے ساتھ پیش کرنے والوں میں شوکت صدیقی خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ ''خدا کی بستی'' پاکستان کے وجود میں آنے کے دس سال بعد ۱۹۵۸ء میں لکھا گیا، بظاہر تو مہاجرین کا مسئلہ بھی کسی حد تک پرانی بات بن چکا تھا، لوگوں کے جذبات میں وہ شدت اور گرمی باقی نہیں رہی تھی، بظاہر تو سکون تھا لیکن پاکستان بننے کے بعد جو نیا معاشرہ وجود میں آیا تھا، شوکت صدیقی نے اس کی زر پرستی اور گھناؤنے پن پر روشنی ڈالی۔ (۱۰۵) ''شوکت صدیقی نے اس تہذیب کی بدی، کھوکھلے پن، تاریکی، حرص، حماقت اور حزن کو اپنے فن کا موضوع بنایا ہے۔'' پاکستان بننے کے بعد قرۃ العین حیدر سے لیکر احسن فاروقی تک ناولوں میں تاریخی وتہذیبی عکاسی کے ساتھ برصغیر کے سیاسی اور تاریخی عوامل اور صدیوں کے تغیرات کو پیش کیا گیا ہے لیکن شوکت صدیقی کے یہاں عصری زندگی کی جو آئینہ داری ملتی ہے اور پاکستان کے نودولتیے طبقے کے افعال وکردار کا جو عکس ملتا ہے اس نے 'خدا کی بستی' کو بے انتہا مقبولیت دی۔ پاکستان کی ناول نگاری کی تاریخ میں یہ ناول اپنی بے باک حقیقت نگاری کی مثال ہے۔ (۱۰۶) ''شوکت صدیقی کی زندگی خود بھی زندگی کے اسی رخ سے مدام فعال رہی، اسی لئے ان کے تخلیقی سفر میں چیزوں کو دیکھنے سمیٹنے میں مطالعاتی اور مشاہداتی گہرائی اور گیرائی کی وسعت کے ساتھ جو تجربہ دکھائی دیتا ہے دراصل ان کی جہد حیات کا مرہونِ منت ہے۔'' اگر چہ کسی حد تک تقسیم کے بعد برصغیر کے بہت سے ادیبوں نے ہجرت کی۔ ادیبوں کا ایک قافلہ یہاں زندگی کی سختیوں کا سامنا کر رہا تھا اور نامساعد حالات سے گزر رہا تھا۔ یہاں ہجرت کے دکھ کے علاوہ بعض کے یہاں ماضی پرستی اور ایک مٹی ہوئی عمرانی اور تہذیبی زندگی کا مرثیہ ہے لیکن جس طرح تین بچوں نوشا، راجہ اور شامی کے ذریعہ شوکت صدیقی نے نوتشکیل پاکستانی معاشرے میں پیدا شدہ مفاسد اور برائیوں کو سچائی اور بے باکی سے پیش کیا ہے اس

کی کہیں اور جھلک نہیں ملتی۔ سچائیوں کے اظہار کے لئے بڑے حوصلے کی ضرورت ہوتی ہے۔ شوکت صدیقی کے یہاں طنز بھی ہے اور احتجاج بھی۔ یہ نیا ملک سرمایہ داروں اور جاگیرداروں کے لئے حاصل نہیں کیا گیا تھا کہ وہ اسے نجی ملکیت سمجھ کر مالک بن بیٹھیں۔ مظلوم اور ستم رسیدہ لوگ اس مملکت میں زندہ رہنے کے سارے راستے مسدود پا کر جرائم اور اخلاقی تنزلی میں مبتلا ہو جاتے ہیں۔ 'خدا کی بستی' میں یہ سوال سوچنے والے ذہنوں کے لئے ایک تازیانہ ہے۔ تشکیل پاکستان کے بعد یہاں کی سیاسی اور اور سماجی زندگی بحران کا شکار ہوگئی۔ جمہوریت کا وہ خواب جو پاکستان کے وجود کا جز ولاینفک تھا اسے ملک کے سرمایہ داروں اور جاگیرداروں کے سیاسی گٹھ جوڑ نے پارہ پارہ کر دیا۔ (۱۰۷) ''اس دوران ۱۹۵۸ء میں ملک میں پہلا مارشل لاء لگا، ۱۹۴۷ء سے ۱۹۵۸ء تک غیر مستحکم سیاسی صورتحال اور طبقاتی نظام کی خرابیوں نے پاکستانی معاشرے کو گوناگوں سماجی اور فکری مسائل سے دوچار کر دیا تھا۔'' سیاسی عمل پر پابندی نے سماجی سطح پر گھٹن کی کیفیت پیدا کر دی، مارشل لاء کے پیدا کئے ہوئے حالات نے ادب کے سیاسی اور سماجی تناظر کو بھی متاثر کیا۔ تحریر و تقریر کی کڑی پابندیوں کے باعث ہمارے افسانوی ادب کا رخ بھی خارجیت سے داخلیت کی سمت ہوگیا۔ مارشل لاء نے سیاسی عمل کو ختم کر دیا تھا، اردو کے افسانوی ادب نے ہر دور کے سماجی اور سیاسی تغیرات سے اثر بھی قبول کیا ہے اور اپنے دور کے مسائل کی تصویر کشی کا فرض بھی ادا کیا ہے۔ لیکن پاکستان میں قائد اعظم کی وفات اور لیاقت علی خاں کی شہادت کے بعد سیاست بھی گروہ بندی کا شکار ہوگئی۔ (۱۰۸) ''یہ نوکر شاہی کا عہد حکمرانی تھا اور اس کے نمائندے غلام محمد، چودھری محمد علی، اسکندر مرزا اور مشتاق احمد گورمانی ملک کے سیاہ سفید کے مالک تھے۔ سیاست بازیچۂ اطفال بن گئی۔'' حالات کی سنگینی اور جبر اور خوف نے اردو افسانے میں تجریدی اور علامتی افسانوں کے رجحان کو فروغ دیا۔ اگر دیکھا جائے تو اردو کے افسانوی ادب میں تجریدی اور علامتی افسانے بھی سیاسی اور سماجی انتشار کے ردِ عمل کے طور پر لکھے گئے۔ انتظار حسین اور قرۃ العین حیدر اس سے پہلے ہی ماضی کی یادوں اور داستان کے اساطری اسالیب کو اپنے افسانوی ادب میں جگہ دے چکے تھے۔ علامت کا استعمال ہمارے افسانوی ادب میں کوئی نئی چیز نہیں لیکن ۱۹۶۰ء کے بعد کے سیاسی جبر نے علامتوں کو جو نئی شکل دی اس کو پیش نظر رکھتے ہوئے یہ نیا علامتی رجحان پچھلے رجحان سے مختلف تھا۔ (۱۰۹) ''اس تجرباتی دور میں پلاٹ کی اہمیت کم ہوگئی تھی، افسانے میں قصے کے تانے بانے واقعات کے بجائے تجربات اور احساسات سے بنے جاتے تھے اور پلاٹ کی تنظیم خارجی سطح پر نہیں داخلی سطح پر کی جاتی تھی، جسے صرف محسوس کیا جاسکتا تھا۔'' ادب جو سماجی زندگی کا آئینہ ہے اس کا سماجی زندگی سے رشتہ کمزور ہوگیا، علامتی اور استعاراتی اسلوب کے ذریعہ فرد کی داخلی کیفیت کو تو پیش کیا جاسکتا ہے لیکن سماج اور اس کے مسائل کی عکاسی ممکن نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ جدید علامتی افسانوی ادب کوئی مستحکم اور صحت مند روایت قائم نہ کر سکا۔ اس کے برعکس مغرب میں جدیدیت کے رجحان نے ایک تحریک کی صورت اختیار کی اس لئے کہ دوسری جنگ عظیم نے ان کے یہاں جو خوفناک تباہی مچائی تھی اس سے وہاں کا انسان اخلاقی سماجی اور ذہنی طور پر قلاش ہو چکا تھا۔ اس لئے کہ ایک طویل عرصہ تک جنگ ان پر عذاب کی طرح مسلط رہی تھی۔ وہاں رشتوں کا بھرم ٹوٹ چکا تھا، فرد کی تنہائی اور خوف کے احساس نے تجریدیت اور علامت پسندی کو فروغ دیا... لیکن ہمارے یہاں ایسے حالات پیدا ہی نہیں ہوئے، جنگ نے ہماری سماجی اور اقتصادی صورتحال کو اس طرح متاثر نہیں کیا۔ بہر حال جدید علامتی افسانے سے ایک نئی زندگی اور ایک نئے عہد کے نشانات ملتے ہیں۔

اردو کے افسانوی ادب کے سیاسی اور سماجی تناظر کا جب ہم جائزہ لیتے ہیں تو اس کا اندازہ ہوتا ہے کہ اردو کے افسانوی ادب نے اپنے دور کی سماجی اور سیاسی زندگی کا بھرپور احاطہ کیا ہے۔ قیام پاکستان سے پہلے مسائل کچھ اور تھے پھر قیام پاکستان کے بعد جب نئے

مسائل نے سر اُٹھایا تو ان کے نقوش اردو کے افسانوی ادب میں بھرپور انداز سے ملتے ہیں۔ علامتی رجحان کے ساتھ حقیقت پسندی کے رجحان کے تحت پاکستان کے سیاسی اور سماجی زندگی کے متعدد رنگوں اور رخوں کی ترجمانی کا عمل جاری ہے۔ ہمارے افسانوی ادب میں پاکستانی سیاست میں جو اتار چڑھاؤ کی کیفیت طاری رہی اس کی عکاسی بھی ملتی ہے۔ اس لئے کہ ادب نہ صرف انسانی زندگی کا ترجمان ہے بلکہ اپنے دور کی سیاسی، سماجی اور معاشی کشمکش کی تاریخی دستاویز بھی اور یہاں کی غیر مستحکم صورتحال کی روداد بھی ہمارے افسانوی ادب میں موجود ہے۔ موجودہ دور میں حالات نے جو رخ بدلے ہمارے افسانوی ادب میں لکھنے والوں نے حقیقت، علامت اور تجریدیت کے پردے میں اسے خوبی سے پیش کیا ہے۔ قیام پاکستان سے پہلے مسائل کی شکل وہ نہیں تھی جو اس کے بعد ہوئی لہٰذا علامتی انداز مسائل کی نشاندہی کے لئے مرکز توجہ بنی۔ آج بھی علامتی اور تجریدی رجحان کے ساتھ حقیقت پسندی کے رجحان کے تحت سماجی اور سیاسی زندگی کے ہر رنگ اور رخ کی ترجمانی کا عمل جاری ہے۔

اصلاح پسندی

۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی کے بعد جہاں برصغیر پاک و ہند میں مسلمانوں کے دور حکومت کا خاتمہ ہوا اور برطانوی تسلط نے ایک ایسے دورِ غلامی کا آغاز کیا جس نے معاشی، سیاسی اور ذہنی آزادی ہی سلب نہیں کی بلکہ انتشار، بے یقینی کی فضا پیدا کردی جو بڑی کرب ناک تھی۔(۱۱۰) ''غدر اپنے اثرات ونتائج کے لحاظ سے اپنی تخریبی اور تعمیری سرگرمیوں کے لحاظ سے، جاگیرداری اور نئے متوسط طبقے کی کشمکش کے لحاظ سے ایک بڑا انقلاب تھا، جس کے قریب ہی نئے معاشی تعلقات، نئے ادبی رجحانات، نئے طریقہ تعلیم نئے طبقاتی روابط اور نئی اصلاحی تحریکات کے نئے طوفان اٹھتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔'' غدر نے جہاں مایوسی اور شکست خوردگی کا احساس پیدا کیا وہاں جدید خیالات اور مغربی تعلیم کے ذریعہ حالات کو بدلنے کی جدوجہد کا آغاز بھی ہوا۔ انیسویں صدی میں جن تحریکات نے جنم لیا وہ سیاسی نہیں بلکہ مذہبی اور سماجی اصلاح سے متعلق تھیں۔ اصلاح پسندی کے ذریعہ آزادی کی تحریکات تک پہنچنے کے لئے راستہ ہموار ہوا۔ دراصل معاشرے میں اصلاح پسندی کا کام ۱۸۵۷ء سے پہلے شروع ہو چکا تھا۔(۱۱۱) ''انیسویں صدی کی تحریکوں میں مولوی سید احمد بریلوی کی تحریک اصلاح مذہب بہت اہم ہے۔ یہ تحریک ۱۸۲۴ء سے لیکر قریب قریب ۱۸۷۰ء تک جاری رہی۔'' یہ تحریک پنجاب میں سکھوں کے ہاتھوں مسلمانوں پر ہونے والے مظالم کے خلاف جہادی تحریک تھی۔ اس تحریک کا دائرہ اثر اگرچہ محدود تھا لیکن مذہبی اصلاحی تحریکوں نے برصغیر میں سیاسی سماجی اور مذہبی بیداری کی جو لہر پیدا کی اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ سید احمد بریلوی کی تحریک کا سلسلہ حضرت شاہ ولی اللہ سے جاملتا ہے۔

ہندوؤں میں معاشرتی اور سماجی اصلاح کی تحریک کا آغاز بنگال سے ہوا، اس لئے کہ بنگال کو انگریزی تعلیم اور مغربی اثرات سے واقفیت میں اوّلیت حاصل ہے۔ کلکتہ انگریزوں کا پایہ تخت تھا، لہٰذا بنگال میں انگریزی تعلیم اور مغربی افکار و خیالات تیزی سے پھیلنے لگے۔ (۱۱۲) ''مغربیت سے اتنا فائدہ ضرور ہوا کہ ہمارے ارباب حل وعقد اپنی آنکھوں کا شہتیر دیکھنے لگے، محسوس کیا جانے لگا کہ ان کی موجودہ زندگی کسی نہ کسی حد تک بے ربط ضرور ہے۔ چنانچہ ہندوؤں میں سماج سدھار کی تحریک زور وشور کے ساتھ چل پڑی۔'' برصغیر کے باشعور تعلیم یافتہ طبقے میں تیزی سے حالات کو بدلنے کی خواہش سر اٹھا رہی تھی۔ لہٰذا قومی بہتری کے لئے مذہبی اور سماجی اصلاح کی تدبیریں اختیار کی گئیں۔ مذہب کی تجدید اور اصلاح پسندی کے ذریعہ سماجی اصلاح کا کام بنگال میں شروع ہوا۔ (۱۱۳) ''راجہ رام موہن رائے (۱۷۷۴ء۔۱۸۳۲ء) کے ہاتھوں بنگال میں جس مذہبی و اصلاحی تحریک کی بنیاد پڑی۔ انیسویں صدی کے آخر تک اس کا اثر سارے ہندوستان میں پھیل گیا۔ برہمو سماج کی اس تحریک نے مذہبی تعطل، قدامت پسندی اور احساس کمتری کے اس طلسم کو توڑ دیا جس نے ہندوستان کی تمدنی ترقی کی راہیں مسدود کروی تھیں۔'' راجہ رام موہن رائے کی اصلاحی تحریک نے اگر دیکھا جائے تو ہندو سماج کے متعصبانہ اور ظالمانہ نظام پر ایک ضرب کاری لگائی۔ بنگال کے متوسط طبقہ نے سب سے زیادہ اس تحریک کا اثر قبول کیا، راجہ رام موہن رائے کی کوششوں سے نہ صرف ہندو سماج میں عورت کی تذلیل اور اس کے حقوق کے پامالی کے خلاف حرکت پیدا ہوئی بلکہ ستی کی رسم کو انہوں نے قانوناً بند کروایا۔ بنگال کے ہندوؤں میں اس مذہبی اور سماجی اصلاح نے سیاسی بیداری بھی پیدا کی۔ شمالی ہندوستان میں بھی مذہبی اصلاح کی

تحریکیں بنگال کے بعد شروع ہوئیں آریہ سماج کی تحریک شمالی ہند کی ایک بڑی اہم تحریک تھی۔ پہلے پہل اس کا مقصد مذہبی اصلاح تھا، ودیانند سرسوتی جو آریہ سماج تحریک کے بانی تھے، بت پرستی کے خلاف اور وحدانیت کے قائل تھے اور ویدوں کو ہندو مذہب کی اصل قرار دیتے تھے۔ ذات پات کی تفریق اور دوسری مذہبی اور مقدس کتابوں کی جگہ وہ چاہتے تھے کہ ہندو قوم ویدوں کے دیئے ہوئے اصولوں کو اپنائے، لیکن آریہ سماج تحریک نے جہاں ہندو دھرم میں اصلاح کی کوشش کی وہاں مسلمانوں اور دیگر مذاہب کے لوگوں کے ساتھ اس کا رویہ جارحانہ رہا۔ لالہ لاجپت رائے مشہور کانگریسی لیڈر کا تعلق بھی آریہ سماج سے تھا۔ یہ تحریک عوام میں اس لئے بھی زیادہ مقبول ہوئی کہ اس کا زیادہ زور قدیم علوم کی اہمیت کو اجاگر کرنا تھا اور ماضی کی عظمت رفتہ کا احساس زندہ کرنا تھا۔ (۱۱۴) ''آریہ سماج نے اپنی اصلاحی سرگرمیوں میں تعلیم کو خاص درجہ دیا، قومی ترقی کے لئے انہوں نے انگریزی تعلیم کی ضرورت کو محسوس کیا اور مختلف مقامات پر اسکول اور کالج کھولنے کا اہتمام کیا۔'' یہ سماجی اور مذہبی اصلاح کی تحریکیں ہندوسماج کے لئے بڑی سودمند ثابت ہوئیں۔ ان میں جدید تعلیم کے حصول کی تحریک پیدا ہوئی اور اپنے معاشی اور سیاسی بدحالی کو دور کرنے کا جذبہ بھی دلوں میں جاگ اٹھا۔ انگریزی تعلیم ان کی معاشی اور اقتصادی بدحالی دور کرنے میں مددگار ثابت ہوئی۔ لیکن مغلوں کے زوال نے مسلمانوں کو ابتری اور زبوں حالی کا شکار بنادیا تھا۔ مسلم قوم پر اس شکست نے اضمحلال اور افسردگی کی کیفیت طاری کردی تھی۔ قوم کا شیرازہ بکھرا ہوا تھا، حال پر مایوسی کے بادل چھائے ہوئے تھے اور مستقبل نامعلوم تھا۔ ان حالات میں مسلمانوں کی درماندگی اور تعلیمی پسماندگی کو دور کرنے کے لئے سرسید احمد خان نے کمر ہمت باندھی۔ علی گڑھ تحریک کے ذریعہ سرسید نے اصلاح پسندی کا جولائحہ عمل اپنایا اس نے نہ صرف جہالت کی تاریکی کو دور کیا بلکہ تہذیبی اور تمدنی وقار کو اعتبار دینے اور مسلمانوں کے کھوئے ہوئے اعتماد کو بحال کرنے میں بھی یہ تحریک برصغیر کی سب سے بااثر اور فعال تحریک ثابت ہوئی۔ سرسید کی اصلاحی تحریک نے برصغیر کی مسلمان قوم کی زندگی کے ہر شعبہ میں اصلاح اور ترقی کے لئے جو کچھ کیا وہ ایک الگ داستان ہے لیکن اردو ادب کو سرسید تحریک نے ایک عظیم الشان انقلاب سے روشناس کیا۔

(۱۱۵) ''سرسید کے زمانے میں اردو نثر میں بڑا ذہنی انقلاب آیا، غدر کے ہنگامے جہاں بہت سی تبدیلیاں لائے وہاں ان سے فائدہ یہ ہوا کہ لوگوں کی نظر اب مسائل حیات کی طرف اٹھنے لگیں اور یوں نثر کی ضرورت محسوس ہونے لگی۔ ملکی اور ملی مسائل پر زیادہ سنجیدگی سے لوگ سوچ بچار کرنے لگے۔'' جس زمانے میں سرسید کی اصلاحی تحریک شروع ہوئی وہ برصغیر کی تاریخ کا ایک نہایت نازک اور پُر انتشار زمانہ تھا۔ یہ اصلاح پسندی وقت کی اہم ضرورت تھی۔ یہی وجہ ہے کہ نہ صرف سرسید بلکہ ان کے تمام رفقاء حالی، شبلی، نذیر احمد اپنے نثری اور شعری کاوشوں میں اصلاحی نقطۂ نظر کو آگے بڑھاتے ہیں۔ ان سب کے یہاں ادب کی جمالیاتی اہمیت کی جگہ سماجی اہمیت کو فوقیت دی گئی ہے۔ اگر یہ کہا جائے کہ ادب کا رشتہ زندگی سے جوڑنے کی یہ پہلی کوشش تھی تو غلط نہ ہوگا۔ (۱۱۶) ''یہ اردو ادب کا افادی دور تھا یعنی اس زمانے میں جو کچھ لکھا گیا وہ زندگی کے معاشرتی اور اخلاقی مفاد کو مدِنظر رکھ کر لکھا گیا۔ ہم کہہ سکتے ہیں کہ یہ دور اردو میں اسی طرح عقلیت اور نثر کا دور تھا جس طرح انگریزی زبان کی تاریخ میں اٹھارویں صدی۔ اس عہد میں اردو زبان کی اصلاح اور اس کی توسیع و ترقی کے لئے ویسی ہی کوششیں ہوئیں جیسی کہ انگریزی زبان کی اصلاح و ترمیم کے لئے اٹھارویں صدی میں ہوئیں۔'' سرسید نے سب سے پہلے یہ بات محسوس کی کہ اصلاح و ترقی تعلیم کے بغیر ممکن نہیں۔ سرسید نے مغلوں کے زوال اور انگریزوں کے اقتدار کو بچشم خود دیکھا تھا اور انہیں یقین ہو چکا تھا کہ انگریزوں کا اقبال جس عروج پر ہے اسے دیکھتے ہوئے مصلحت اندیشی اور حالات سے سمجھوتے میں ہی قوم کی نجات ہے۔ انہوں نے

نئے تقاضوں کو نہ صرف سمجھا بلکہ انگریزی تعلیم کی طرف لوگوں کو راغب کرنے کی کوششیں تیز کر دیں اور اس مقصد کے لئے پہلے غازی پور میں ایک مدرسہ اور سائنٹیفک سوسائٹی قائم کی جہاں انگریزی اور دوسری زبانوں کی کتابوں کا ترجمہ ہوتا تھا۔ سرسید تعلیم کے ذریعہ مسلمانوں کی جس ترقی اور اصلاح کا خواب دیکھ رہے تھے اس نے انہیں چین سے نہیں بیٹھنے دیا۔ (۱۱۷) ''اس لئے وہ ملازمت سے سبکدوش ہو گئے اور انہوں نے ۱۸۷۶ء میں علی گڑھ کو اپنا مستقر بنالیا۔ اگلے سال لارڈلٹن نے محمڈن اینگلو اورینٹل کالج کا سنگ بنیاد رکھا۔'' بعد میں اس کالج نے یونیورسٹی کا درجہ حاصل کیا اور مسلمانوں کی سیاسی، سماجی اور ادبی تاریخ میں علی گڑھ یونیورسٹی کے فارغ التحصیل طلباء نے ایک عظیم انقلاب پیدا کر دیا۔ سرسید اور ان کے رفقاء نے جو ادب پیدا کیا اس کی بنیاد معقولیت، توازن، سادگی، اصلیت اور جوش پر رکھی گئی۔ سرسید کی اصلاح پسندی کی تحریک سے پہلے اردو میں نثر کے دائرے میں وسعت نہ تھی۔ مغل بادشاہوں نے شعراء کی سرپرستی کی تھی، لہٰذا شاعری درباروں میں پروان چڑھی اور پھلی پھولی۔ (۱۱۸) ''اردو شعراء کی وہ آنکھیں جو اندر ہی کی طرف کھلی ہوئی تھیں، جو اپنی ذات یا اپنے معشوق اور بادشاہ کی ذات سے ہٹتی ہی نہ تھیں کھل گئیں۔'' اور ایک ایسے دور کا آغاز ہوا جسے نثر کا دور کہنا چاہئے۔ (۱۱۹) ''یہ کچھ اتفاق نہ تھا کہ ہر طرح کے مضامین میں چاہے وہ نثر کے ہوں یا نظم کے، ایک طرح کی یکسانیت ہے ایسا نہیں بلکہ نئے حالات اور اثرات کام کر رہے تھے اور اس وقت ایسے ہی اصلاحی ادب کا پیدا ہونا ممکن تھا۔'' ادب کو تبدیل کرنے اور نئے حالات کے مطابق بنانے کا کام کچھ آسان نہ تھا، یوں بھی اصلاح کا کام کٹھن اور دشوار ہوتا ہے اور پھر ایسے زمانے میں جب ادبار کی گھٹائیں چھا رہی ہوں، لوگوں کی ہمتیں پست ہو رہی ہوں، سرسید اور ان کے رفقا کے سامنے بہت سارے چیلنج موجود تھے اور سب سے مشکل کام پست ہمت قوم کے احساس وشعور کو بیدار کرنا اور انہیں حوصلہ دلانا تھا۔ (۱۲۰) ''یہ محض اتفاق نہیں کہ سرسید، حالی، آزاد، شبلی نے امید کو موضوع بنا کر کوئی نہ کوئی نظم یا مضمون اسی دور میں لکھا بلکہ اس کی نفسیاتی توجیہہ یہ کی جاسکتی ہے کہ ہندوستانیوں اور خاص کر مسلمانوں کو مایوسی کے جال سے نکالنا وہ ضروری سمجھتے تھے۔ ان کی شکست خوردگی دور کرنا چاہتے تھے۔ وہ لوگ چونکہ تغیر کی حقیقت سے ملک کو آگاہ کرنا چاہتے تھے اس لئے ایک طرح کی حقیقت نگاری کی بنیاد پڑی۔'' سرسید نے جب اپنا اصلاحی اور تعلیمی پروگرام کے لئے لکھنے کا آغاز کیا اس وقت تک اردو نثر آرائش تصنع اور تکلفات کا شکار تھی، ادائے مطلب اور مفہوم کی وضاحت لمبی چوڑی تمہیدوں کے جال میں گرفتار تھی۔ اردو کا نثری سرمایہ چند مذہبی تصانیف اور زیادہ تر داستانوں پر مشتمل تھا۔ ادب میں اصلاح پسندی کے جس دور کا آغاز سرسید نے کیا وہ تعقل پسندی کے ساتھ حقیقت نگاری پر بھی مبنی تھا۔ اس لئے کہ انہیں بیک وقت بے شمار موضوعات پر قلم اٹھانا پڑا، دوٹوک بات کہنے کے لئے سرسید نے حقیقت نگاری سے کام لیا۔ حامد حسین قادری کے بقول (۱۲۱) ''غدر کے بعد جب سرسید نے اپنا مقصد حیات، مسلک زندگی اور لائحہ عمل متعین کر لیا اور تحریر وتقریر کے ذریعے سے قومی وملکی، مذہبی ومعاشرتی اصلاحی داخلاقی علمی وتعلیمی خدمات شروع کیں اس وقت ان کے فکر وقلم اور زبان وبیان کا اصلی جوہر اور حقیقی کمال نمایاں ہوا۔ ان سے پہلے کسی ایک شخص کے زبان وقلم سے اس قدر گوناگوں مضامین ادا نہ ہوئے تھے۔'' سرسید نے جس اصلاح پسندی کا آغاز کیا اس میں ادب کے علاوہ تعلیم کو بنیادی اہمیت حاصل تھی۔ لیکن وہ برصغیر میں رائج تعلیمی نظام سے مطمئن نہ تھے۔ ۱۸۶۹ء میں وہ انگلستان گئے، اس سفر کا مقصد وہاں کے تعلیمی نظام کا مطالعہ اور اسی کے مطابق یہاں تعلیمی ادارے کا قیام تھا۔ انگلستان میں ہی انہوں نے اسپکٹیٹر اور ٹیٹلر دیکھے۔ ان کے اصلاحی مقاصد نے انہیں بے حد متاثر کیا۔ انگریزی معاشرت کی اصلاح اور ادب میں صحت مندانہ رویوں کے فروغ کے لئے اسٹیل اور ایڈیسن نے جو کوششیں کی تھیں سرسید کو بھی اردو ادب کے ذریعہ معاشرے کو فرسودہ روایات اور عقائد

کے خلاف آواز بلند کرنے کے لئے ایک ترجمان کی ضرورت تھی اور انگلستان سے واپسی پر سرسید نے اپنے ارادے کو عملی جامہ پہنایا۔ سماجی اصلاح کا کام اس زمانے میں ایک نہایت دشوار گذار کام تھا لیکن سرسید عملی انسان تھے اور شدید دشواریوں اور مخالفت کے باوجود اپنے مشن کو پورا کرنے کے لئے (۱۲۲) ''یکم شوال/ ۲۵ دسمبر مطابق ۱۸۷۰ء کو تہذیب الاخلاق یا **Mohamadan Social Reform** نکلنا شروع ہوا۔ انسٹی ٹیوٹ گزٹ کے برخلاف تہذیب الاخلاق کا روئے سخن مسلمانوں کی طرف تھا۔''

تہذیب الاخلاق کے اجراء نے دو اہم مقاصد کو پورا کیا، اس لئے کہ اس وقت تک ادب کو سماجی اور معاشرتی اصلاح کا ذریعہ نہیں بنایا گیا تھا دوسرے اردو نثر میں مضمون نویسی کی نئے معنوں میں بنیاد پڑی۔ (۱۲۳) ''تہذیب الاخلاق کا مرکزی مقصد جیسا کہ اس کے نام سے ظاہر ہے یہ تھا کہ اس کے ذریعے قومی اخلاق کی تہذیب اور اصلاح کی جائے، تہذیب الاخلاق کا دائرہ بہت وسیع تھا مثلاً فرد کے اخلاق کی اصلاح، قومی اصلاح و تکمیل، تہذیب اور شائستگی اور قومی عزت کا احساس پیدا کرنا، علمی نکتۂ نظر کی اصلاح، دینی زاویئے کی اصلاح، ادب اور انشاء کے لئے ذوق صحیح پیدا کرنا'' تہذیب الاخلاق کے مضمون نگاروں میں سرسید کی تحریریں جو مذہبی، معاشرتی اور اخلاقی مسائل پر مبنی تھیں سب سے زیادہ اہم ہیں۔ اس کے بعد ان کے رفقاء مولانا حالی، شبلی، محسن الملک اور نذیر احمد نے بھی اہم مذہبی اور معاشرتی موضوعات پر قلم اٹھایا اور ایک ایسا اصلاحی اور اخلاقی ادب کا وسیع ذخیرہ فراہم کر دیا جس کی بنیاد جمہور کی اصلاح اور ترقی پر رکھی گئی تھی۔ (۱۲۴) ''انہوں نے ادب اور زندگی ہی کو باہم پیوند نہیں کیا بلکہ ادب اور اجتماع کے درمیان رشتہ قائم کیا اور ادیبانہ ذہن وفکر کی کاوشوں کو جمہور کی خدمت پر لگایا۔ انہوں نے یہ بتایا اور اپنے عمل سے ثابت کیا کہ ادب فرد کے دل کی سچی آواز ہی نہیں بلکہ جمہور اجتماع اور قوم کے دل کی سچی آواز اور ایسی سچی آواز ہے جو اپنے دل کا غبار نکالنے کے لئے نہیں بلکہ جمہور کی اصلاح وترقی اور تکمیل کے لئے اٹھائی جاتی ہے۔''

سرسید کے زمانے تک برصغیر میں تصنیف و تالیف کا بڑا موضوع مذہب تھا، اردو نثر میں بھی اگر چہ کچھ کتابیں تھیں تو ان کا تعلق مذہب سے تھا۔ یہی وجہ ہے کہ سرسید کا محبوب موضوع بھی مذہب رہا ہے۔ (۱۲۵) ''چنانچہ سرسید، حالی، شبلی سب نے اپنی ادبی زندگی کی ابتداء مذہبی تصنیف سے کی تھی، تہذیب الاخلاق نے نیچرل مضامین کو اردو کی راہ دکھائی۔ تہذیب الاخلاق کے مضمون نگار سیدھے سادھے انداز میں نیچرل مباحث پر مضمون لکھتے تھے اور چونکہ اندازِ بیان نرالا اور بیحد دل آویز ہوتا تھا لوگ عام طور پر اسے دلچسپی سے پڑھتے تھے۔ رفتہ رفتہ ملک کے دوسرے رسالوں میں بھی اس قسم کے مضامین لکھے جانے لگے۔'' تہذیب الاخلاق کے لکھنے والوں میں سرسید کے رفقاء بھی برابر کے شریک تھے اور ان میں حالی، شبلی، نذیر احمد، محسن الملک نے مذہبی، معاشرتی اور سماجی اصلاح کے موضوعات کو وسیع پیمانے پر پیش کیا اور دیکھتے ہی دیکھتے اردو نثر میں سوانح، سیرت، تاریخ اور ناول نگاری کی نہ صرف ابتداء ہوئی بلکہ یہ حقیقت ہے کہ ان صاحب کمال لوگوں نے جس صنف کو چھوا، اسے اپنے خلوص اور صداقت کی روشنی سے منور کر دیا۔ سرسید کے رفقاء نے جس تیز رفتاری، دوراندیشی اور دوربینی کے ساتھ اردو نثر کو سائنٹیفک بنیادوں پر اپنی تصنیفات کے ذریعہ وسعت دی، اگر دیکھا جائے تو یہ سرسید کے اجتہاد کا نتیجہ تھا۔ (۱۲۶) ''اگر سرسید کی تہذیبی تحریک نہ ہوتی تو شبلی مولوی شبلی رہتے، مہدی افادی کے الفاظ میں تاریخ کے معلم اول نہ بنتے، آزاد کی کوششوں کو فروغ نہ ہوتا، حالی کی معرکۃ الآراء مسدس نہ لکھی جاتی، مقدمہ شعر و شاعری تصنیف نہ ہوتا، نذیر احمد کے تمثیلی قصے، واقعیت اور مقصدیت کا آغاز نہ کرتے، نہ محمد علی ہوتے نہ اقبال، نہ ترقی پسند تحریک ہوتی نہ ادب عروسِ زندگی کا شانہ بنتا۔''

سرسید بنیادی طور پر مصلح تھے اس لئے ان کی طرز ادا میں تبلیغ کا رنگ جھلکتا ہے اور یہی رنگ ان کے تمام رفقاء کے نثر کی بڑی

خصوصیت ہے۔ لیکن وہ جس مقصد کے تحت لکھ رہے تھے اس کا دائرہ کار تعلیم کے علاوہ برصغیر کے مسلمانوں کے ہر شعبہ زندگی سے تھا۔ سرسید کے تبلیغی نثر اور ان سے پہلے مبلغین کی نثر میں بڑا فرق ہے۔ ان کے یہاں عربی اور فارسی کے بوجھل الفاظ نثر کو معمہ بنا دیتے تھے۔ سرسید کا تبلیغی انداز قومی اصلاح کا خاص ذریعہ تھا، اس لئے سادگی اور سلاست کو انہوں نے سب سے پہلے اپنایا۔ (۱۲۷) ''اپنے مضمون 'ہماری خدمات' میں سرسید نے واضح کر دیا ہے کہ انہوں نے اردو نثر میں کیا اصلاح کی، وہ کہتے ہیں جہاں تک ہوسکا ہم نے اردو زبان کے علم و ادب کی ترقی میں اپنے ان ناچیز پرچوں کے ذریعہ کوشش کی، مضمون کے ادا کا ایک سیدھا اور صاف طریقہ اختیار کیا، جہاں تک ہماری کج مج زبان نے یاری دی الفاظ کی درستی، بول چال کی صفائی پر کوشش کی۔ رنگینی عبارت سے جو تشبیہات اور استعارات خیال سے بھری ہوتی ہے اور جس کی شوکت صرف لفظوں ہی لفظوں میں رہتی ہے اور دل پر اس کا کچھ اثر نہیں ہوتا، پرہیز کیا۔ تک بندی سے جو اس زمانے میں مقفّی عبارت کہلاتی تھی، ہاتھ اٹھایا، جہاں تک ہوسکا سادگی عبارت پر توجہ کی۔ اس میں کوشش کی کہ جو کچھ لطف ہو وہ صرف مضمون کے ادا میں ہو جو اپنے دل میں ہو وہی دوسرے کے دل میں پڑے کہ دل سے نکلے اور دل میں بیٹھے۔'' سرسید کی اصلاحی تحریک نے پوری قوم کو خواب کی دنیا سے حقیقت کی دنیا میں پہنچا دیا۔ سرسید کی مخالفت بھی ہوئی، ان کے خلاف مضامین لکھے گئے، انہیں کافر کہا گیا، الزامات کی بھرمار کی گئی لیکن سرسید جو بیداری پیدا کرنا چاہتے تھے اور اصلاح پسندی کا جو راستہ قوم کے لئے منتخب کر چکے تھے اس میں یہ رکاوٹیں کارگر نہ ثابت ہوئیں اور (۱۲۸) ''ایک پوری قوم کا شعور قرونِ وسطیٰ کے دھند لکے سے نکل کر جدید دنیا کی روشنی میں آ گیا اور حقیقی دنیا کی طرف رجوع ہو گیا۔ ہر شخص نے سرسید کے طریقے کو نہ مانا مگر یہ ضرور مانا کہ اپنے ماحول کی طرف توجہ کرنا اور اس کو ترقی دینا ضروری ہے۔'' اور جس چیز نے سب سے زیادہ حقیقت کا اثر قبول کیا اور تخیلاتی اور ماورائی دنیا سے ہٹ کر حقیقت کی سنگینی کو اپنایا وہ اردو ناول ہے۔ اگرچہ بعض ناقدین نے نذیر احمد کو ناول نگار نہیں مانا ہے اور ان کے ناولوں کو تمثیلی قصوں سے موسوم کیا ہے۔ (۱۲۹) ''مولوی نذیر احمد کی وہ تصانیف جن کو ناولیں کہا جاتا ہے، مراۃ العروس، بنات النعش، توبۃ النصوح، ابن الوقت، رویائے صادقہ محسنات اور ایامیٰ دراصل تمثیلی افسانے ہیں۔'' لیکن نذیر احمد ہمارے یہاں پہلے شخص ہیں جنہوں نے داستان کی خیالی دنیا کی جگہ حقیقی دنیا اور خاص کر اپنے دور کے مسلم متوسط طبقے کے معاشرے کو پیش کرنے کی کوشش کی۔ ان کا موضوع اخلاقی اور اصلاحی ہے۔ اس لئے کہ وہ ایک صاحب نظر کی طرح اپنے دور کے سماجی مسائل کو تنقید کا نشانہ بناتے ہیں۔ اس طرح ان کے سماجی شعور کا پتہ چلتا ہے۔ انہوں نے مسلم گھرانوں کی معاشرت اور عورتوں کے مسائل کو خارجی حقیقت نگاری کے ساتھ پیش کیا۔ چنانچہ عزیز احمد لکھتے ہیں (۱۳۰) ''میرے خیال میں حافظ نذیر احمد کے ناولوں سے ہم لوگوں نے بڑی مجرمانہ غفلت برتی ہے، نذیر احمد اردو کے پہلے کامیاب ناول نگار ہیں، انہیں کہانیاں کہنا آتا ہے اور ان کی کہانیاں زندگی سے براہِ راست چنی گئی ہیں۔'' زندگی سے کہانی چننے کا سلیقہ اور پھر انہیں پوری ہمدردی اور خلوص کے ساتھ سلسلہ وار ناول کے قالب میں ڈھالنا نذیر احمد کا فن ہے اور اس سے ان کی ذہنی استعداد کا پتہ چلتا ہے۔ نذیر احمد کے ناولوں کا موضوع اخلاقی اور مقصدی ہے، اس لئے کہ وہ اصلاح پسندی کے اس رجحان کے نمائندہ ہیں جسے سرسید نے شروع کیا تھا، صرف نذیر احمد ہی نہیں بلکہ سرسید اور ان کے تمام رفقاء کے یہاں اصلاح پسندی کے اس رجحان کی پوری نمائندگی ملتی ہے۔ ان کے یہاں پند و نصائح کی بھرمار ہے لیکن یہ پند و موعظت بیکار نہیں، وقت کی ضرورت ہے۔ اس وقت مسلم معاشرہ جس زبوں حالی اور اخلاقی انحطاط کا شکار تھا، خاص کر مسلمان متوسط طبقے میں خواتین کی اخلاقی پستی، جہالت، فرسودہ رسم و رواج کی پاسداری، یہ سارے مسائل ایسے تھے کہ ایک مصلح انہیں درست کرنے کے لئے ہر حربے اور ہر ہتھیار سے کام لیتا ہے۔ نذیر احمد نے اصلاح

کا کام اپنے گھر سے شروع کیا، مراۃ العروس جوان کا پہلا ناول ہے وہ انہوں نے اپنی بچیوں کی تعلیم کے لئے لکھا۔(۱۳۱)''وہ فطرتاً مصلح پیدا ہوئے تھے، خاندان، عوام، ملک، مذہب ہر ایک کی اصلاح ان کے پیش نظر رہتی تھی، سب سے پہلے انہوں نے تعلیم نسواں کی طرف توجہ کی کیونکہ وہ اپنی لڑکیوں کی تربیت کرنا چاہتے تھے اس لئے انہوں نے باقاعدہ کام شروع کیا، اس کی تفصیل خود ان ہی کی زبانی سنئے، خاندان کے دستور کے مطابق میری لڑکیوں نے بھی قرآن شریف اور اس کے معنی، قیامت نامہ، راہِ نجات وغیرہ قسم کے چھوٹے چھوٹے اردو کے رسالے، گھر کی بڑی بوڑھیوں سے پڑھے، گھر میں دن رات پڑھنے کا چرچا تو رہتا ہی تھا۔ میں دیکھتا تھا کہ ہم مردوں کی دیکھا دیکھی لڑکیوں کو بھی علم کی طرف ایک خاص رغبت ہے، لیکن اس کے ساتھ ہی مجھ کو یہ بھی معلوم تھا کہ نرے مذہبی خیالات بچوں کی حالت کے مناسب نہیں تھے اور جو مضامین ان کے پیش نظر رہتے ہیں ان سے ان کے دلوں میں افسردگی، ان کی طبیعتوں کو انقباض اور ان کے ذہنوں کی کندی ہوتی ہے۔ تب مجھ کو ایسی کتاب کی جستجو ہوئی جو اخلاق و نصائح سے بھری ہوئی ہو اور ان معاملات میں جو عورتوں کی زندگی میں پیش آتے ہیں اور عورتیں اپنی توہمات اور جہالت اور کجروی کی وجہ سے ہمیشہ مبتلائے رنج و مصیبت رہا کرتی ہیں، ان کے خیالات کی اصلاح اور ان کی عادات کی تہذیب کرے اور کسی دلچسپ پیرائے میں ہو جس سے ان کا دل نہ اکتا جائے، طبیعت نہ گھبرائے مگر تمام کتب خانہ چھان مارا ایسی کتاب کا پتہ نہ ملا۔ تب میں نے اس قصے کا منصوبہ باندھا۔'' یہاں یہ بات قابل ذکر ہے کہ اصلاح اخلاق وہ اس طرح قصے کے پیرائے میں کرنا چاہتے ہیں کہ دلچسپی برقرار رہے اور طبیعت نہ اکتائے۔ نذیر احمد کے ناولوں میں یہ خصوصیت بھی ہے کہ باوجود پند و نصائح کے پڑھنے والا اکتاہٹ کا شکار نہیں ہوتا۔ نذیر احمد میں ناول نگاری کی صلاحتیں تھیں جس کی وجہ سے وہ تسلسل کے ساتھ لکھتے رہے ورنہ ان کے سامنے اس طرح کا کوئی نمونہ ناول کا موجود نہیں تھا جس سے انہیں رہبری ملتی۔ مولوی نذیر احمد نے ایک ماہر نفسیات کی طرح اپنے دور کے نئی نسل کی اخلاقی تربیت کا بیڑا اٹھایا اس لئے کہ وہ مسلمان متوسط طبقے کی خواتین کی کمزوریوں اور خامیوں سے پوری طرح آگاہ تھے۔ انہیں معلوم تھا کہ اگر خواتین کی جہالت دور ہوگئی انہیں اپنے ذمہ داریوں کا احساس ہوگیا تو قوم خود بخود ٹھیک ہوجائے گی۔ 'بنات النعش' بھی اسی اصلاحی اور سماجی سدھار کی ایک کڑی تھی۔ یہاں بھی حسن آرا کی صورت میں انہوں نے جو کردار پیش کیا ہے اس میں اصلاح کی بڑی گنجائش ہے۔ یہاں لڑکیوں کی تربیت، میل جول، بات چیت، اصولِ خانہ داری، جغرافیائی احوال، شہر اور دیہات کا ماحول ان کی زندگی کا فرق، علم ہیئت کے اصول، سورج گرہن، چاند گرہن غرض کوئی چیز ایسی نہیں جو نذیر احمد کی نظروں سے بچی ہو۔ 'بنات النعش' میں نذیر احمد نے جو معلومات اور تفصیلات اکٹھی کی ہیں، ان پر حیرت بھی ہوتی ہے اور یہ احساس بھی ہوتا ہے کہ معلومات کا کتنا بڑا خزانہ ہے جو انہوں نے اکٹھا کردیا ہے۔

توبۃ النصوح ان کا ایسا ناول ہے جو خاص طور سے تربیت اولاد سے متعلق ہے۔ یہ بھی ان کی اصلاحی اسکیم کا حصہ ہے۔ نذیر احمد نے توبۃ النصوح کی وجہ تصنیف خود بیان کی ہے۔(۱۳۲)''اس کتاب میں انسان کے فرض کا مذکورہ ہے جو تربیت اولاد کے نام سے مشہور ہے، اس کتاب کے تصنیف کرنے سے مقصود اصلی یہ ہے کہ اس فرض کے بارے میں جو غلط فہمی عموماً لوگوں سے واقع ہو رہی ہے اس کی اصلاح ہو اور ان کے ذہن نشین کردیا جائے کہ تربیت اولاد صرف اس کا نام نہیں کہ پال پوس کر بڑا کردیا، روٹی کمانے کا ہنر ان کو سکھا دیا ان کا بیاہ برات کردیا بلکہ ان کے اخلاق کی تہذیب، ان کے مزاج کی اصلاح، ان کے عادات کی درستی، ان کے خیالات اور معتقدات کی تصحیح بھی ماں باپ پر فرض ہے۔'' توبۃ النصوح میں سلیم اور کلیم دو کرداوں کے ذریعہ نذیر احمد نے اصلاح کے بارے میں اپنا نظریہ بیان کیا ہے۔ دو

متضاد صفات کے حامل کردار کلیم اور سلیم اس بات کی علامت ہیں کہ نذیر احمد سماجی برائیوں کے سد باب کے لئے ایک کٹر مصلح کا روپ دھارتے ہیں اور کلیم کی آزادخیالی اور ادبی ذوق کو بھی اچھی نظر سے نہیں دیکھتے۔

نذیر احمد کا ناول 'محسنات' یا 'فسانہ مبتلا' بھی اصلاحی ناول ہے۔ ایک طرح سے دیکھا جائے تو یہ ناول وقت کی اہم ضرورت تھا۔ فسانہ مبتلا کا موضوع کثرت ازدواج اور اس کی خرابیاں ہیں۔ (۱۴۳) ''ایک مصلح کو جس قدر اپنے عقائد کی پیش سازی میں جری اور دلیر ہونا چاہیئے، اتنی جرأت اور دلیری نذیر احمد میں موجود تھی۔ ان دنوں جبکہ محسنات یعنی فسانہ مبتلا لکھی گئی تھی، مولویوں کا زور شور تھا، کفر کے فتوے، بڑے ہی فراخ دلی سے دیئے جا رہے تھے۔ دعوت قبول کرنا، چار نکاح کرنا، مالدار بیوی ڈھونڈنا، بیوی کا مال تجارت کے بہانے ہضم کر جانا، مولویوں کی سنت تھی اور یہ لوگ قرآن و حدیث درمیان میں لا کر ان ساری خرافات پر عمل کر رہے تھے۔ ایسے وقت میں مسلمانوں کو 'دو بیبیاں نہ کیجیو زنہار' بھول کر کہنا، آ بیل مجھے مار، کہنے سے کم نہ تھا۔ مگر نذیر احمد نے ان مولویوں کی کوئی پرواہ نہیں کی اور وہ سب کچھ کہا جو ملک اور قوم کے لئے مفید تھا۔'' سرسید کی اصلاح پسندی کو سب سے زیادہ تقویت نذیر احمد سے ملی اس لئے کہ اصلاح کے لئے انہوں نے جس صنف کا انتخاب کیا وہ ناول تھا اور قصہ کہانیوں میں عوام کی دلچسپی بھی زیادہ ہوتی ہے اور اصلاح کا یہ طریقہ موثر بھی ہے۔ قصہ کے کرداروں کے اچھے اور برے خصائص سے نفرت اور محبت پیدا ہوتی ہے۔ نذیر احمد کو اپنے زمانے میں بڑی مقبولیت حاصل ہوئی اور سرسید کی اصلاح پسندی کی تحریک میں نذیر احمد کا کردار سب سے نمایاں رہا۔ اگرچہ حالی بھی اپنے زمانے کے حالات کا گہرا سماجی شعور رکھتے تھے لیکن ان کے مزاج کے دھیمے پن نے اصلاح پسندی میں بھی پیدا کی، جرأت اور دلیری کی جگہ ایک متانت اور آہستگی کا رویہ برقرار رکھا اور حالی نے بھی مجالس النساء کے نام سے ۱۸۷۴ء میں ایک کتاب لکھی، یہ کتاب بھی معاشرتی اور اخلاقی زندگی کی اصلاح کے لئے لکھی گئی تھی۔ (۱۴۴) ''نصیحت کی تلخی کو گوارا بنانے بلکہ اس میں تلخی کے بجائے حلاوت پیدا کرنے کا جو راستہ اردو میں نذیر احمد سرسید اور پیارے لال آشوب جیسے ادیبوں نے اختیار کیا اس پر ایک مرتبہ نقاد، ناصح، معلم، شاعر، حالی کو بھی چلنا پڑا۔'' مجالس النساء نو مجالس پر منقسم ہے۔ مجالس النساء بھی سرسید کی اصلاح پسندی کی تحریک کا حصہ ہے۔ نذیر احمد اور حالی کی سماجی اصلاح کی کوششیں اس لئے زیادہ اہمیت رکھتی ہیں کہ سرسید سے انہیں قریبی تعلق تھا لیکن ان کے بعد آنے والوں کے یہاں بھی اصلاح پسندی کی یہ روایت کسی نہ کسی صورت میں موجود ہے اور اس سلسلے میں رتن ناتھ سرشار کے فسانۂ آزاد کا نام لیا جا سکتا ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ نذیر احمد نے دہلی کے مسلم متوسط طبقے کی معاشرت اور خاص کر خواتین کی زبوں حالی اور پسماندگی کو اپنا موضوع بنایا اور اپنے سارے ناولوں میں ایک مصلح کی طرح سماجی برائیوں کے ساتھ برسرپیکار رہے اور سرشار نے لکھنؤ کی زوال آمادہ جاگیردارانہ سماج کی گہرائیوں میں اتر کر برائیوں اور خرابیوں کی نشاندہی کی۔ سرشار کو اردو ناول کی تاریخ میں نہایت اہم درجہ حاصل ہے۔

انگریزی سے نذیر احمد کی واقفیت اتنی زیادہ نہیں تھی لیکن سرشار انگریزی سے واقف تھے اور انگریزی ادب سے بھی واقفیت رکھتے تھے، اس لئے ان کا ذہن زیادہ جدید تھا۔ برصغیر میں جو سماجی اور اصلاحی تحریکیں اٹھیں، سرشار بھی ان سے متاثر ہوئے تھے۔ (۱۴۵) ''سرشار بحیثیت ناول نگار سرسید سے وابستہ معلوم ہوتے ہیں، اگر ہم سرسید کی تحریر اور تقریر سے ایسا اقتباس لیں جس کا موضوع اس عہد کا کوئی نمائندہ مسئلہ ہو تو باآسانی سرشار کی کسی تصنیف سے اس جیسا ایک ٹکڑا پیش کیا جا سکتا ہے، فرق صرف طریقۂ اظہار کا ہوگا۔'' سرشار نے فسانۂ آزاد میں لکھنؤ کی معاشرتی زندگی کے ہر پہلو کو جزیات کے ساتھ پیش کیا ہے، ساتھ ہی کرداروں کی ایک دنیا آباد

ہے۔(۱۳۶)''ہر طبقے اور ہر فن کے افراد ملتے ہیں ایلچی، چانڈو باز، کنجڑے، برف والے، مغلانیاں، مہریاں، چوڑی والیاں، ساقنیں بھٹیارنیں وغیرہ بھی ہیں۔نواب بیگمات شہزادگان وغیرہ کی بھی کمی نہیں، ان میں سے ہر ایک کی انفرادی خصوصیات ہیں اور یہ ایک دوسرے سے مختلف بھی ہیں۔'' فسانۂ آزاد اردو کا پہلا ناول ہے جو اودھ اخبار میں سلسلہ وار چھپتا رہا۔(۱۳۷)''فسانۂ آزاد اودھ اخبار میں دسمبر ۱۸۷۸ء سے دسمبر ۱۸۷۹ء تک چھپا ۱۸۸۵ء میں یہ کتابی شکل میں آیا۔'' سرشار کا یہ ناول جس دور میں لکھا گیا وہ ایک ایسا دور تھا کہ جہاں ایک طرف اصلاحی تحریکوں نے ادب میں مقصدیت اور اصلاح پسندی کا رجحان پیدا کر دیا تھا اور دوسری طرف داستانوں کی روایت بھی موجود تھی۔ خیالی اور غیر حقیقی دنیا سے ابھی رشتہ منقطع نہیں ہوا تھا لہٰذا فسانۂ آزاد میں ایک طرف داستان کی روایت بھی موجود ہے اور دوسری طرف وہ نئی دنیا جو پرانی دنیا کی جگہ لینے کے لئے راستہ بنا رہی تھی فسانۂ آزاد میں اس کا پتہ بھی چلتا ہے۔فسانۂ آزاد کسی لگے بندھے پلاٹ اور منصوبہ بندی کے بغیر لکھا گیا ایک ایسا ناول ہے جسے رنگا رنگ تصویروں کا نگار خانہ کہنا چاہئے۔ یہ اودھ اخبار میں چھپتا رہا اور اس کی بیحد مقبولیت کی بناء پر اسے کتابی شکل دے دی گئی۔(۱۳۸)''اودھ اخبار میں سرشار نے ایک سلسلہ شروع کیا لوگوں نے اسے پسند کیا اور وہ چل نکلا نہ کوئی پلاٹ معین کر کے سرشار نے لکھنا شروع کیا تھا اور نہ بعد میں کوئی مربوط اور مرتب پلاٹ پیدا ہو سکا۔ یہ وقت وہ تھا جب پرانی دنیا ختم ہو رہی تھی اور نئی دنیا جنم لینا چاہتی تھی۔ سرشار دونوں کے درمیان کھڑے ہوئے اپنی ذہانت سے دونوں پر تنقید کر رہے تھے۔ سیاسی اور معاشی حالات نے جو تبدیلیاں پیدا کر دی تھیں، سرشار ان سے بے خبر نہ تھے۔اودھ کی معاشرتی زندگی جس موڑ پر آ گئی تھی وہ اس کا احساس رکھتے تھے۔'' یہی وجہ ہے کہ فسانۂ آزاد میں پرانی دنیا دم توڑتی اور نئی دنیا جنم لیتی نظر آتی ہے۔ سرشار کو لکھنؤ سے بیحد محبت تھی لیکن وہ زوال پذیر جاگیردارانہ تہذیب کے انحطاط اور زوال کا بھی شدید احساس رکھتے تھے۔لہٰذا(۱۳۹)''سرشار نے لکھنؤ سے بے انتہا محبت کے باوجود اس کی معاشرت پر بے دردی سے عمل جراحی کیا ہے۔لکھنؤ نے جاگیرداری تمدن کے زوال کے زمانے میں مغل ایرانی اور ہندوستانی تمدن کے امتزاج سے جس معاشرہ کی تخلیق کی تھی اس کی قدروں میں ایک خاص طرح کا کھوکھلا پن اور سطحیت تھی۔اس کے حسن میں بناوٹ کا اتنا شائبہ تھا کہ خول کو ذرا سا ادھیڑ دینے پر بہت واضح شکل میں نمایاں ہو جاتا تھا۔سرشار اس سے اس طرح واقف تھے کہ ان کے ہر فقرے اور ہر لفظ سے اس تمدن کی ساری خوبیاں اور خامیاں ابھر آتی ہیں۔'' لکھنوی تہذیب کے اس کھوکھلے پن اور سطحیت کو سرشار کرداروں کے ذریعہ سامنے لاتے ہیں، خاص کر خوجی کے ذریعے، سرشار کردار نگاری کے جینئس تھے اور یہی وجہ ہے کہ انہوں نے لکھنوی معاشرت کی ترجمانی کے لئے خوجی جیسا کردار تخلیق کیا، خوجی ایک افیونی ہے اور یہی وجہ ہے کہ اسے اپنی کمزوریوں کا احساس نہیں، وہ اپنے آپ کو کائنات کا سب سے اہم فرد سمجھتا ہے۔ دراصل خوجی ایک علامت ہے اس تہذیبی انحطاط کی جس کی نشاندہی فسانۂ آزاد میں ہوتی ہے۔(۱۴۰)''اپنی کمزوریوں کے احساس کا مکمل فقدان اور اپنی ہر بات کو کامل سمجھنا یہ لکھنؤ کی تہذیب کی وہ بنیاد ہے جس پر یہاں کی زندگی اور کلچر کی پوری عمارت کھڑی نظر آتی ہے۔اس بنیاد تک سرشار پہنچ گئے ہیں اور ایک پورے ماحول پر انہوں نے ایسی گہری نظر ڈالی ہے کہ وہ پورا طبقہ ایک کوزے میں بند ہو کر ہمارے سامنے آ جاتا ہے۔خوجی ایک پورے طبقہ اور قوم کی ذہنیت کا نمائندہ فرد ہے اور اسی بات میں اس کے وجود کا کمال ہے کہ سوشل تاریخ کا بڑے سے بڑا عالم اور انسانی فطرت کا بڑے سے بڑا ماہر اس کو دلچسپ پائے گا۔'' سرشار نے فسانۂ آزاد میں کردار نگاری اور طنز و مزاح سے جو کام لیا ہے، اس کے پس منظر میں ان کے عہد کی بدلتی ہوئی قدروں اور ایک نئے سماجی شعور کا عکس نظر آتا ہے۔(۱۴۱)''انہوں نے جو کچھ اپنی آنکھوں سے دیکھا خصوصاً مایوس، شکست خوردہ، زوال پذیر، مسلم سوسائٹی کی فراریت کی طرف مائل

ذہنیت جس نے غلط طور پر اختیار کردہ رسوم اور کیفیات کو رواج دے رکھا تھا۔ اس کو غلط لغو اور بے معنی سمجھ کر اس کا مضحکہ اڑایا۔ اس طنز کے نشتر نے قارئین کی آنکھیں کھول دیں اور اس صورت سے ایک اصلاحی پہلو پیدا ہو گیا۔ جو کام سرسید دانستہ کیا کرتے تھے اس کو سرشار نے نادانستہ طور پر اپنے بیان سے انجام دیا۔'' یہاں دانستہ اور نادانستہ کی اصطلاح صحیح نہیں ہے کیونکہ سرشار نے جو لکھا اسے سوچ سمجھ کر اس کے اصلاحی پہلو کو نظر کے سامنے رکھ کر لکھا۔ البتہ فن کے اعتبار سے سرسید اور سرشار کی تحریروں میں بڑا فرق ہے۔ سرسید نے مضامین اور انشائیے کے ذریعے اصلاح کی کوشش کی، سرشار نے قصہ گوئی کا راستہ اختیار کیا، اردو میں جدید ناول نگاری کی بنیاد بھی مستحکم ہوئی اور اصلاح و تعمیر و ترقی کا جو خواب سرسید دیکھ رہے تھے سرشار کے 'فسانۂ آزاد' کے ذریعے اسے بھی تقویت ملی۔

سرسید کی اصلاح پسندی جو اس دور کے ایک اہم رجحان کے طور پر کسی نہ کسی صورت میں ہر مصنف کے یہاں ملتی ہے، اردو میں تاریخی ناول نگاری کو بھی اسی اصلاحی رجحان نے جنم دیا اور شرر اس کے بہترین نمائندے ہیں۔ (۱۴۲) ''شرر کا جس دور سے تعلق تھا اس میں تاریخ کی بازیافت کی بڑی ضرورت تھی اس دور کے رہبر اور عظیم قائد سرسید احمد خان بھی اس کی اہمیت اور ضرورت کو محسوس کرتے تھے اور یہی حالی سے مسدس لکھوانے کا محرک جذبہ تھا۔'' حالی کو شاعری سے فطری مناسبت تھی اور مسدس حالی نہ صرف یہ کہ سرسید کی امنگوں اور ان کی خواہش کا ترجمان تھا بلکہ مسدس نے حالی کے سماجی شعور اور ان کی حقیقت پسندی کی ترجمانی بھی کی۔ شرر بھی اسی بدلتے ہوئے سماجی شعور کی نمائندگی کے لئے ناول اور قصے کے پیرائے کو اختیار کرتے ہیں۔ نذیر احمد، سرشار اور شرر سے نہ صرف یہ کہ اردو ناول نے حقیقت شعارانہ زندگی کی ترجمانی کا فریضہ ادا کیا بلکہ اصلاح و ترقی، معاشرے کی بھلائی اور بہبودی کا عظیم فریضہ بھی بحسن و بخوبی انجام دیا۔ شرر کے تاریخی ناولوں کو تنقید کا نشانہ بنایا گیا ہے۔ لیکن شرر کے تاریخی ناولوں کا پس منظر بھی اسی اصلاح پسندی کا حصہ ہے جو اس دور کی خصوصیت تھی۔ شرر کے تاریخی ناولوں کا مقصد مسلمانوں کے احساس شکست اور حال کی مایوسی کو دور کرنا اور اسلاف کے شاندار کارناموں اور خاص کر اسلامی تاریخ کے زریں صفحات کو روشنی میں لانا تھا۔ شرر کے بارے میں یہ کہنا صحیح نہیں کہ (۱۴۳) ''عبدالحلیم شرر نے اثنائے سفر میں سر والٹر اسکاٹ کا ایک ناول پڑھا اور اردو ناول میں دفعتاً تاریخ نگاری کے میدان میں قدم رکھا۔'' شرر اپنے معاصرین میں سب سے زیادہ ناول نگاری کی صلاحیت رکھتے تھے۔ وہ ایک تجربہ کار صحافی بھی تھے، اس لحاظ سے اپنے دور کی سماجی اور معاشرتی زندگی کے تقاضوں سے بھی کماحقہ آگاہ تھے۔ شرر کی تاریخی ناول نگاری نہ شوقیہ ہے نہ تقلیدی۔

(۱۴۴) ''شرر ۱۸۶۰ء میں لکھنؤ میں پیدا ہوئے لیکن ۹ برس کی عمر میں اپنے والد حکیم تفضل حسین لکھنوی کے پاس مٹیا برج کلکتہ چلے گئے جہاں واجد علی شاہ اختر اپنی زندگی کی حرماں نصیبی کے آخری دن گزار رہے تھے۔ اس ماحول میں رہ کر جہاں بچپن ہی سے انہیں قوم کے دکھ اور زوال کا احساس ہونے لگا تھا وہاں نظم طباطبائی اور ہدایت اللہ شیرازی سے معقولات کی تعلیم نے ابتدائی عمر ہی میں ان کے ذہن کو عقل پسندی کی ان راہوں پر گامزن کر دیا، جن کے ڈانڈے سرسید کی تحریک سے آملے تھے۔ کلکتہ سے لکھنؤ واپس آ کر مولوی حامد حسین کے زیر اثر تاریخ سے ذوق بھی پیدا ہوا اور تاریخ کے مطالعہ سے کماحقہ استفادہ کیا۔ ان دنوں مولوی عبدالوہاب کی تحریک ہندوستان کی مذہبی فضا میں نہ صرف اصلاحی بلکہ انقلابی تحریک تصور کی جاتی تھی۔ شرر اس سے متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکے انہوں نے محمد بن عبدالوہاب کے ایک رسالے کا اردو ترجمہ بھی کیا۔ یہ اس امر کی غمازی کرتا ہے کہ شرر کا ذہن شروع ہی سے زندگی کے جمود اور تعطل کے خلاف تھا اور اس میں ایک نئی ہلچل پیدا کرنے کا آرزومند تھا، ان سب محرکات کے زیر اثر شرر نے محسوس کیا کہ قوم کی اصلاح کے لئے اس میں دینی حمیت اور اپنی تاریخ سے

والہانہ لگاؤ پیدا کرنا ناگزیر ہے۔ چنانچہ انہوں نے اپنی فکر ونظر کے مطابق اسلامی تاریخ کے اس درخشاں عہد کو موضوع بنایا جسے ان کے دور کا مسلمان فراموش کر چکا تھا۔''

انہوں نے اپنے پرچے دلگداز کے ذریعہ اس قومی ضرورت کو پورا کرنے کے لئے تاریخی ناولوں کی سلسلہ وار اشاعت کا اہتمام کیا۔ (۱۴۵) ''شرر نے تاریخی ناول لکھنے کی ابتداء ۱۸۸۸ء میں کی اور ان کا پہلا تاریخی ناول ملک العزیز ورجینا اسی سال قسط وار دلگداز میں چھپا اور شرر اس کے بارے میں اظہار خیال کرتے ہیں۔ پیارے قدر افزا اور دلگداز کے قدر دان گواہ ہیں کہ اس کا ہر جملہ رگ حمیت اسلامی کو جوش میں لاتا تھا اور یقین ہے کہ وہ حضرات جنھوں نے غور سے اور شوق سے اس ناول کو اوّل سے آخر تک ملاحظہ فرمایا ہوگا۔ ان کے دلوں میں خون جوش مار رہا ہوگا اور وہ ترقی پر تلے بیٹھے ہوں گے۔'' اس عبارت سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ شرر نے مسلمانوں کے دلوں میں جوش اور ترقی کا جذبہ پیدا کرنے کے لئے تاریخی ناولوں کا سلسلہ شروع کیا۔ ناول دلچسپی اور اخلاقی تعلیم کا ایسا ذریعہ ہے جس سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ شرر نے دلچسپی پیدا کرنے کے لئے حسن وعشق کی آمیزش کی اور اخلاقی تعلیم اور ترقی کی لگن پیدا کرنے کے لئے اسلامی تاریخ کی اہم ہستیوں کو منتخب کیا۔ اردو ناول نگاری کی تاریخ میں شرر کے تاریخی ناول باقاعدہ ناول کے زمرے میں آتے ہیں، تکنیک کے لحاظ سے نذیر احمد اور سرشار دونوں کے یہاں کمزوری ملتی ہے لیکن شرر نے ناول کو ایک مکمل فارم دیا۔ ان کے ناول تکنیک کے اعتبار سے مکمل ہیں۔ (۱۴۶) ''شرر کا کارنامہ اس عہد میں یہ رہا ہے کہ انہوں نے ناول کی ہیئت کو ترقی دی اور فردوس بریں ۱۸۹۹ء میں لکھ کر ہیئت کا بہترین نمونہ بیسویں صدی کے ناول نگاروں کو دیا۔'' فردوس بریں کے واقعات میں اگرچہ ناول کی دلچسپی کے لئے مولانا شرر نے حسن وعشق کی آمیزش کی ہے۔ لیکن تاریخ کا یہ سلسلہ صداقت پر مبنی ہے اور اس میں پر اسراریت اور واقعات کا تیز رفتاری کے ساتھ وقوع پذیر ہونا، قاری کے تجسس اور شوق کو تیز کرنے میں معاون ثابت ہوتا ہے۔ ایک طرف مولانا شرر نے 'فردوس بریں' لکھ کر اپنے بعد کے ناول نگاروں کے لئے ایک نمونہ فراہم کیا، دوسری طرف فرقہ باطنیہ اور اس کے ماننے والوں کی حرکتوں سے ایک عام آدمی کو واقف کرایا۔ یہ سلسلہ تاریخ کا ایسا واقعہ تھا جس میں کئی مضمرات تھے۔ اس کی نشاندہی انہوں نے ایسے وقت میں کی جبکہ برصغیر کے مسلمان تاریخ کے ایک نہایت نازک موڑ پر آ پہنچے تھے اور برصغیر کے مسلمان ایک بہتر مستقبل کے لئے جدوجہد کر رہے تھے اور اس جدوجہد میں کئی خطرات سے دوچار تھے۔ نذیر احمد سرشار اور شرر کے بعد اردو ناول نے رسوا کے ذریعے اصلاح پسندی کے ایک ایسے دائرے میں قدم رکھا جس نے نہ صرف یہ کہ اردو ناول کی بنیادوں کو مضبوط کیا بلکہ حقیقت پسندی کی وہ روایت جس کا آغاز سرسید اور ان کے رفقاء کر چکے تھے۔ اسے 'امراؤ جان ادا' میں سماجی حقیقتوں کے بیان اور عصری صداقتوں کے ساتھ پیش کیا۔ نذیر احمد، سرشار اور شرر کے ناولوں کی کامیابی اور مقبولیت نے ہردوئی کے محمد علی طیب کو بھی تاریخی ناول نگاری کی طرف مائل کیا۔ یہ شرر کے ہمعصر تھے، یہ ہردوئی سے ایک رسالہ 'مرقع عالم' نکالا کرتے تھے اور ان کے ناول بھی قسط وار ان کے رسالے میں شائع ہوتے تھے۔ (۱۴۷) ''شرر کی تقلید میں طیب کی بھی یہ کوشش تھی کہ وہ مسلمانوں میں زیادہ سے زیادہ مقبول اور ہردل عزیز بن جائیں۔'' لیکن رسوا کی ناول نگاری موضوع اور ہیئت کے لحاظ سے اپنے دور کے تمام ناولوں پر سبقت رکھتی تھی۔ یہ ناول نہ تقلیدی تھے اور نہ مسلمانوں میں مقبولیت کی غرض سے لکھے گئے تھے۔ اگرچہ رسوا بھی اصلاح پسندی کی اس تحریک سے متاثر تھے جو اس زمانے کا ایک خاص رجحان تھا، لیکن یہ اصلاح پسندی فکر وفن کی آمیزش سے اردو ناول کی تاریخ میں یادگار بن گئی۔ (۱۴۸) ''ان کا زمانہ تقریباً وہی ہے جب سرسید نے اپنے رفقاء کرام کے ساتھ قوم کی ہمہ گیر تنظیم واصلاح کی تحریک شروع کی تھی اور اس نے تیزی سے برگ وبار لانا شروع کر دیا تھا۔''

(۱۴۹)''لکھنوی شاعری اور ادب میں رسوا کی اصلاحات کا وہی درجہ ہے جو سرسید اور حالی کا عام مسلمانوں کی اصلاح میں ہے، سرسید اور حالی کا اثر لکھنوی معاشرت اور ادب وشاعری پر اتنا نہ ہوتا، اگر رسوا جیسے مصلح خود اس سوسائٹی میں نہ پیدا ہوئے ہوتے، وہ لکھنوی تمدن، ادب، شاعری اور مذہب کے مصلح ہی نہیں مجتہد اور مجدد بھی تھے۔'' ڈاکٹر میمونہ بیگم انصاری نے مرزا رسوا کو مصلح ہی نہیں مجتہد اور مجدد بھی کہا ہے۔ اس لئے کہ انہوں نے امراؤ جان ادا میں ایک طوائف کی زندگی بڑے فنکارانہ انداز سے بیان کی ہے۔ اس کردار کو مرزا رسوا نے اتنی فنکاری کے ساتھ پیش کیا کہ اس پر حقیقی کردار کا گمان ہونے لگا۔ (۱۵۰)''امراؤ جان ادا یعنی اس ناول کی ہیروئین کوئی حقیقی کردار نہ تھا بلکہ ایک فرضی کردار تھا، یہ رسوا کی فنکاری ہے کہ ان کے کرداروں پر حقیقت کا دھوکا ہوتا ہے۔'' یہ بات بھی اہم ہے کہ مرزا رسوا نے جس طرح اس کردار کو پیش کیا ہے اور جو تفصیلات بیان کی ہیں ان سے کردار کے حقیقی ہونے کا رنگ گہرا ہوتا ہے۔

بہر کیف مرزا رسوا نے ایک مصلح کی طرح امراؤ جان ادا کے کردار کو لکھنوی کی زوال آمادہ معاشرت کے پس منظر میں رکھ کر اس کا ہمدردی سے جائزہ لیا ہے۔ (۱۵۱)''بظاہر امراؤ جان ادا ایک ایسا ناول ہے جس میں کوئی اصلاحی مقصد نہیں ہوسکتا بلکہ ایک طوائف کی داستان حیات میں غلاظت اور گندگی کے علاوہ اور کچھ ملنے کی توقع ہی کیونکر ہوسکتی ہے۔ لیکن بقول عبدالماجد دریا آبادی ہادی رسوا ہو کر بھی آخر تک ہادی بنا رہا، یہ اصلاحی رنگ امراؤ جان ادا میں بھی ہے اور مرزا صاحب کی دوسری تحریروں میں بھی۔''

مرزا رسوا نے امراؤ جان ادا کو ایک طوائف کی طرح نہیں بلکہ عورت کی طرح دیکھا ہے اور اس کی یہ محرومی بتائی ہے کہ طوائف خواہ کتنی ہی شائستہ اور سلجھی ہوئی ہو، مہذب ہو لیکن لوگ اسے طوائف ہی سمجھتے رہیں گے۔ اسے وہ مقام کبھی حاصل نہ ہوگا جو ایک معاشرہ میں دوسری عورت کو حاصل ہے۔ اگر چہ نذیر احمد نے بھی ہریالی کی صورت میں فسانہ مبتلاء میں طوائف کا کردار پیش کیا ہے لیکن وہ مبتلا کی بیوی بن کر بھی طوائف ہی رہی، مبتلا کی وفات کے بعد اس نے چیزیں سمیٹیں اور غائب ہوگئی۔ نذیر احمد نے طوائف کی بیوفائی اور ہرجائی پن پر زور دیا ہے لیکن رسوا طوائف کو ہمدردانہ نظروں سے دیکھتے ہیں اور معاشرے میں اس کے ساتھ جس توہین اور تذلیل کا رویہ رکھا جاتا ہے اسے وہ امراؤ جان اداء کی زبان سے ناول میں بار بار کہلواتے ہیں۔ اس طرح وہ طوائف میں چھپی عورت کی نفسیاتی گہرائیوں تک بھی پہنچے ہیں اور اس کی کیفیات کو کمال ہمدردی کے ساتھ پیش کیا ہے۔ (۱۵۲)''انہوں نے سب سے پہلے اردو ادب میں طوائف کو ہمدردی کی نظروں سے دیکھا اور اس کو ناول میں مرکزی کردار کی صورت میں پیش کیا۔ یہ مرزا رسوا کا ہی دل وجگر تھا کہ ایک اونچی ڈیرہ دار کی کہانی اس کی زبانی سنادی۔''

مرزا رسوا نے اپنے ناول شریف زادہ اور ذات شریف میں اصلاح پسندی کے رجحان کو بہت آگے بڑھایا ہے اور لکھنوی معاشرت میں کاہلی، آرام پسندی اور محنت کی کمی نے جس طرح گھر کر لیا تھا اسے انہوں نے کرداوں کے ذریعے نمایاں کیا ہے۔ مرزا رسوا ناول نگار ہیں لیکن ان کے اندر جو مصلح چھپا ہوا ہے وہ ان سے عابد حسین جیسے آئیڈیل کردار کی تخلیق کرواتا ہے۔ شریف زادہ میں انہوں نے لکھنو کے دو حصوں کا نہایت عمیق مطالعہ پیش کیا ہے۔ ایک وہ حصہ ہے جو قدیم شہر اور اس کے باسیوں کا مسکن ہے اور دوسرا نیا حصہ جو ابھی شہر کے نقشہ پر ابھر رہا ہے۔ دونوں کے انداز واطوار کو انہوں نے بڑی صداقت کے ساتھ پیش کیا ہے، جدید حصے کے لوگوں میں سنجیدگی، ٹھہراؤ اور کام کرنے کی لگن ملتی ہے اور قدیم حصے میں بٹیر بازوں اور بے فکروں کا جمگھٹا ہے جنہیں صرف دل لگی اور تفریح سے مطلب ہے، چاہے گھر میں فاقے ہو رہے ہوں۔ (۱۵۳)''ان حالات سے مرزا عابد حسین اور مرزا رسوا دونوں کی پرانے لکھنو سے بیزاری معلوم ہوتی ہے مگر شریف زادہ کا

موضوع ان عام حالات کی اصلاح نہیں ہے۔ رسوا خود مولوی نذیر احمد کی طرح گھریلو زندگی کی اصلاح چاہتے ہیں اور اس سلسلہ میں مرزا عابد حسین ہی آئیڈیل نہیں بلکہ ان کی بیوی بھی آئیڈیل ہے۔ آگے چل کر ان کے بچے بھی آئیڈیل ہو جاتے ہیں اور پورا گھر اصلاح کی وہ صورت اختیار کر لیتا ہے جس کی بنیادیں سرسید تحریک میں ہیں، مگر جن پر عمارت مرزا رسوا نے اپنے حساب سے کھڑی کی ہے۔'' اس طرح اردو ناول نگاری کا یہ دور اصلاح پسندی کے سایہ میں آگے کی طرف سفر کرتا نظر آتا ہے، رسوا بھی اس دور کے اہم ناول نگار ہیں، جن کے یہاں کبھی مقصدیت فن کے پردے میں پوشیدہ ہے اور کہیں اصلاح پسندی کے زیر اثر مقصدیت فن پر غالب ہے۔

اردو کے افسانوی ادب میں اصلاح پسندی کی مختلف شکلیں ملتی ہیں لیکن مذہبی اور سماجی اصلاح کی تحریکوں نے لکھنے والوں کو سب سے زیادہ معاشرتی اصلاح، عورتوں کی تعلیم، فرسودہ وقدیم نظریات وعقائد سے بیزاری کے اظہار پر متوجہ کیا۔ اس سلسلے میں نذیر احمد نے مسلم متوسط طبقے کی خواتین کی اصلاح کا جو کام اپنے ناولوں کے ذریعہ شروع کیا تھا، اس کے اثرات اردو ناول نگاری پر گہرے پڑے، اس سے متاثر ہو کر اردو کی پہلی ناول نگار خاتون رشید النساء کا ناول 'اصلاح النساء' ہمارے سامنے آتا ہے۔ (۱۵۴) ''اس ناول کی فنی اعتبار سے قدر وقیمت متعین کرنے کے لئے ہمیں اس دور کا جائزہ لینا ہوگا جس میں یہ ناول معرض تحریر میں آیا۔ تاریخ سے پتہ چلتا ہے کہ یہ ناول ۱۸۸۱ء میں تصنیف کے مرحلے سے گزر کر اختتام کو پہنچا اور پہلی بار ۱۸۹۴ء میں زیور طباعت سے آراستہ ہو کر منظر عام پر آیا۔ اس وقت اصلاح النساء کی مصنفہ کے سامنے دو معروف ناولوں میں سے ایک ڈپٹی نذیر احمد کا 'مراۃ العروس' اور دوسرا شاد عظیم آبادی کا صورت الخیالؔ تھا۔ رشیدہ النساء طبقہ نسواں سے تعلق رکھنے کے ناتے مراۃ العروس سے زیادہ قریب تھیں۔ یہ فطری امر تھا، ان کی پسندیدگی کا پلہ اسی جانب جھکنا چاہئے تھا کیونکہ اس موضوع پر وہ زیادہ بہتر انداز میں اپنے تجربات بیان کر سکتی تھیں۔ ان کا مشاہدہ کوائف نسواں کے باب میں زیادہ قریب اور سچا ہو سکتا تھا۔'' رشید النساء نے عورتوں کے معاشرتی اور سماجی مسائل کے علاوہ ان کی دکھ بھری زندگی اور حقوق سے محروی کو اپنا موضوع بنایا۔

مولانا راشدی الخیری اصلاح معاشرے کے موضوع پر قلم اٹھانے والوں میں خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ (۱۵۵) ''راشد الخیری نے عورت کے مسائل کو عورت کی نظر سے دیکھا اور اس کے دکھ درد کو اپنا دکھ بنا کر اس کا مداوا تلاش کرنے کی کوشش کی ہے۔'' راشد الخیری کا تعلق لکھنے والوں کی اُس نسل سے تھا جو مشرقی اقدار اور روایات سے گہری انسیت رکھتے تھے اور اپنی تحریروں کے ذریعہ انہوں نے مشرقی اقدار اور مذہب کی پاسداری کے ساتھ خواتین کی تعلیمی پسماندگی اور ان کے زندگی کے گمبھیر مسئلوں کو پوری شدت سے پیش کیا ہے، ان کے تمام ناول اخلاقی تربیت، گھریلو اور خانگی معاملات کی درستگی، خانہ داری کے مسائل اور مردوں کے ہاتھوں عورتوں پر جو مظالم ڈھائے جاتے ہیں اس کی سرگزشت ہے۔ 'مراۃ العروس' کی طرح راشد الخیری کے ناولوں میں اچھے اور برے دو قسم کے کرداروں کے ذریعہ خوبیوں اور خامیوں کی نشاندہی کی گئی ہے۔ اصلاح وتبلیغ کا جو کام انہوں نے اپنی تمام تخلیقات سے لیادہ آج کے دور میں ہماری تنقید کا نشانہ تو بن سکتا ہے لیکن راشد الخیری کے دور میں مسلم متوسط طبقے کی معاشرت میں جو خرابیاں جڑ پکڑ چکی تھیں اسے وہ نظر انداز نہیں کر سکے، اپنے ناولوں میں وہ فنکار سے زیادہ مبلغ نظر آتے ہیں لیکن یہاں ہمیں اس دور کے اصلاحی رجحان کو نظر میں رکھنا چاہئے۔ بحیثیت ناول نگار انہیں بڑی مقبولیت بھی حاصل ہوئی۔ راشد الخیری کی تصنیفات نے نہ صرف یہ کہ خواتین میں ذہنی بیداری اور سماجی پستی کا احساس پیدا کیا بلکہ خواتین میں افسانہ نگاری اور مضمون نگاری کا شوق پیدا کیا۔ نذر سجاد حیدر، صالحہ عابد حسین، شائستہ اختر سہروردی، حجاب امتیاز علی اور دوسری خواتین نے علمی پس

منظر کو آگے بڑھانے کے ساتھ افسانوی ادب کی روایت کو بھی فروغ دیا۔ (۱۵۶) ''راشد الخیری کے ناول بظاہر نذیر احمد کی پیروی و تقلید اور ان کے مخصوص انداز کی صدائے بازگشت ہیں لیکن حقیقت میں انہوں نے ہماری ناول نگاری میں خاص معاشرے یا گروہ کی ہمدردانہ حمایت کی روش کی بنیاد ڈالی۔'' اور اسی ہمدردانہ حمایت نے خواتین میں قلم اٹھانے اور اپنی آواز کو دوسروں تک پہنچانے اور مسلسل ناانصافی کے خلاف صدائے احتجاج بلند کرنے کی ہمت پیدا کی۔

اردو کے افسانوی ادب میں پریم چند کا نام ایک روایت کی حیثیت رکھتا ہے۔ انہوں نے اردو کے افسانوی ادب کو ان تمام رجحانات یعنی حقیقت نگاری، سماجی حقیقت نگاری، تصوریت، عینیت اور انقلاب سے آشنا کیا۔ پریم چند کے افسانوی ادب میں آغاز سے انتہا تک ارتقائی کیفیت ملتی ہے لیکن اصلاح پسندی ان کے اوّلین دور کی نمایاں خصوصیت ہے۔ پریم چند کا زمانہ سیاسی اور سماجی اعتبار سے ایک پر انتشار زمانہ تھا، ایک طرف سرسید کی اصلاح پسندی کی تحریک ادب میں عقلیت، توازن اور مقصدیت پر توجہ دلا رہی تھی اور دوسری طرف سماجی اور مذہبی اصلاح کی تحریکوں کے اثر سے سیاسی بیداری اور سماجی اور طبقاتی شعور بھی پیدا ہو رہا تھا۔ اس عام بے چینی نے بیداری کی فضا پیدا کر دی تھی اور سب سے بڑھ کر سماجی اور معاشرتی اصلاح کی ضرورت محسوس کی جا رہی تھی۔ پریم چند نے ہندوؤں کی معاشرتی اور سماجی اصلاح کے لئے وہی کام کیا جو نذیر احمد اور راشد الخیری کے پیش نظر تھا۔ ہندو سماج میں بھی عورت مظلومیت کا نشان بن گئی تھی، خاص طور سے ہندوؤں میں بیواؤں کے ساتھ انتہائی ظلم اور تشدد کا سلوک روا رکھا جاتا تھا اور اسے جانوروں سے بدتر زندگی گزارنے پر مجبور کیا جاتا تھا، پھر کمسنی کی شادی اور جہالت بھی ہندو سماج کا خاص مسئلہ تھا۔ پریم چند نے ایک طرف سرسید کی اصلاحی تحریک اور دوسری طرف رانا ڈے، سوامی دیویکا نند اور ٹیگور سے بھی اثر قبول کیا۔ (۱۵۷) ''یہ زمانہ دراصل اصلاح معاشرت و مذہب کا تھا اور اس کے زیر اثر نوجوان طبقے میں ایک نئی روح اور ایک نئی بیداری پیدا ہو رہی تھی۔ ملک میں قومیت، قومی اتحاد اور قومی تعمیر کا ایک نیا تصور پیدا ہو چکا تھا۔ پریم چند بھی اپنے عہد کی تحریکوں سے متاثر تھے، اس زمانے میں انہوں نے ماہنامہ ''زمانہ'' میں سوامی دیویکا نند اور گوکھلے جیسے مصلحوں کی زندگی پر اور تصورات کے بارے میں متعدد مضامین لکھے تھے۔ ان کا دل ملک و قوم کی خدمت کے جذبے سے معمور تھا۔'' پریم چند نے اپنی ادبی زندگی کا آغاز افسانہ نگاری سے کیا، سوز وطن ان کا پہلا مجموعہ ہے اور اس میں تمام افسانے وطنیت اور قومیت کے جذبات سے بھرپور ہیں۔ انگریزوں کے اقتدار میں آنے کے بعد نئی نسل میں حب الوطنی اور قومی تشخص کو جگانے کی ضرورت اس لئے زیادہ تھی کہ غلامی سے نفرت اور آزادی کی اہمیت کا احساس پیدا کیا جائے۔ (۱۵۸) ''پریم چند ان زندگی شناس ادیبوں میں سے تھے جنہوں نے اپنے پہلے ہی افسانوں کے مجموعے کا نام ''سوزِ وطن'' رکھا، جس کے افسانے اس ذہنی بیداری اور بیزاری دونوں کو ظاہر کر رہے ہیں، جو ہر اچھے ادیب کو حیات سے قریب لاتی ہے۔'' ان کے افسانوی مجموعے پریم پچیسی حصہ اوّل و دوم ۱۹۰۸ء سے لیکر ۱۹۱۷ء تک کے زمانے میں لکھے گئے۔ ان مجموعوں کے تمام افسانے قومی جذبات سے بھرپور اور اصلاحی تحریکوں سے متاثر ہیں۔ پریم چند سے پہلے ہمارے افسانوی ادب میں شہری زندگی اور شہر میں رہنے والوں کے مسائل ملتے ہیں لیکن پریم چند نے جس دنیا میں آنکھیں کھولیں تھیں وہ غربت اور جہالت کی انتہائی پستیوں میں گھرا ہوا گاؤں تھا اور ان کے سامنے ان کے لاتعداد مسائل تھے۔ ان کے افسانے 'بے غرض محسن' اور 'خون سفید' کے کردار گاؤں کے نچلے طبقے سے تعلق رکھتے ہیں۔ اس کے علاوہ پریم چند کی نظر سماج کے سب سے نچلے اور ٹھکرائے ہوئے طبقے اچھوت پر پڑتی ہے اور وہ نہایت ہمدردی اور دلسوزی کے ساتھ اچھوتوں کی المناک زندگی اور اونچی ذات کے ہندوؤں کے طرز عمل پر نفرت اور بیزاری کا اظہار کرتے ہیں۔

(۱۵۹)'' 'صرف ایک آواز' اور 'اندھیرا' جیسی کہانیوں میں انہوں نے گاؤں کے نچلے طبقے کی زندگی، اس کی مفلوک الحالی، محرومیوں اور مجبوریوں کی روداد موثر ڈھنگ سے بیان کی ہے۔''

اصلاح پسندی کا رجحان اردو کے افسانوی ادب میں اپنے دور کی سماجی اور مذہبی اصلاحی تحریکوں کے زیر اثر ایک مضبوط رجحان کی طرح پریم چند کے یہاں بھی موجود ہے لیکن پریم چند کے افسانوی ادب میں اصلاح پسندی سے لیکر برصغیر کی تمام سیاسی تحریکات، تقسیم بنگال، رولٹ ایکٹ، جلیانوالہ باغ اور برطانوی دورِ حکومت میں عوام کی ذہنی اور سیاسی بیداری کا پورا احوال موجود ہے۔ یہی نہیں کہ انہوں نے صرف گاؤں کے مظلوم اور غریب عوام پر زمینداروں اور مہاجنوں کے مظالم کو محسوس کیا اور اسے موضوع بنایا بلکہ شہری زندگی خاص کر شہری متوسط طبقے کی زندگی اور معاشرتی خرابیوں کی اصلاح پر بھی توجہ دی۔ (۱۶۰)''اس دور کے اصلاحی افسانوں میں بازیافت، حج اکبر، سوتیلی ماں، نجات، مقدر وغیرہ پڑھنے کے قابل ہیں۔'' 'بوڑھی کاکی' اور 'آہ بے کس' بھی ایسے افسانے ہیں جن میں پریم چند نے اس معاشرتی برائی کو پیش کیا ہے کہ بوڑھی اور لاوارث عورتوں کی جائیداد، دور ونزدیک کے رشتہ دار ہڑپ کر کے انہیں سوکھی روٹی سے بھی محروم کر دیتے ہیں اور خود ان کی جائیداد کی بدولت عیش و آرام کی زندگی گزارتے ہیں۔ پریم چند کے ابتدائی دور کے ناولوں میں بھی اصلاحی رنگ پایا جاتا ہے، ان کے ابتدائی دور کے ناول اسرار معابد، ہم خرما و ہم ثواب اور کشنا کا موضوع بھی اصلاحی ہے۔ اسرار معابد جو پہلا ناول ہے اس میں پریم چند نے پنڈتوں اور پجاریوں کی عیاشیوں اور بدکاریوں کی نشاندہی کی ہے، اگر چہ تمام خرابیوں کا بیان ممکن نہیں ہوسکا ہے۔ (۱۶۱)''ہندو دھرم کے مقدس مقامات کے مہنتوں اور پنڈے، پجاریوں نے کس پیمانے پر ان مقدس مقامات کو عیاشیوں کے اڈے بنا ڈالا تھا پریم چند تو اپنے اس ناول میں **Tip of the Ice Berg** تک بھی نہیں پہنچے تھے۔'' پریم چند کے ابتدائی دور کے ناولوں میں اگر چہ وہ فنی پختگی نہیں ملتی لیکن مقصدیت اور سماجی اصلاح کی تڑپ ان میں موجود ہے۔ بیوہ، غبن، نرملا، بازارحسن ان سب کا مقصد اصلاحی ہے۔ لیکن ابتدائی ناولوں کی طرح یہاں نومشقی کی خامیاں نہیں بلکہ فنی طور پر بھی یہ مکمل ہیں۔ خاص طور سے بازارحسن ان کا ایسا ناول ہے جس کا موضوع طوائف ہے۔ اردو کے افسانوی ادب میں 'نشتر' سے لیکر 'امراؤ جان ادا' تک طوائف کی زندگی اور اس کی پست سماجی حیثیت کو موضوع بنانے کی ایک روایت پریم چند کے سامنے موجود تھی۔ لیکن بازارحسن کی ہیروئن سمن ایک شریف گھرانے کی لڑکی تھی، شادی کے بعد اسے جس عیش و آرام کی خواہش تھی جب وہ پوری نہ ہوئی تو اس نے بازارحسن کی چکا چوند کو اپنی منزل بنالیا۔ پریم چند نے طوائف کو ہمدردانہ نظروں سے دیکھا ہے اور سماج سدھار کے جس آدرش کو انہوں نے اپنایا تھا اس کے تحت سمن کی اصلاح کر کے اسے بازارحسن سے سیوا سدن میں پہنچادیتے ہیں، یہاں تک کہ بازارحسن کی ساری طوائفیں تائب ہوکر اپنا ٹھکانہ چھوڑ دیتی ہیں اور شہر کے باہر جو کالونی ان کے لئے بنائی جاتی ہے وہاں وہ ہنسی خوشی رہنے پر آمادہ ہوجاتی ہیں اور محنت مزدوری کر کے اپنا پیٹ پالنا چاہتی ہیں۔ (۱۶۲)''انہوں نے یہ ناول لکھتے ہوئے اس طبقے کے عام افراد کے مذاق اور معیار کا خیال رکھا ہے جس کی اصلاح ان ناولوں کا مقصد ہے ادر چونکہ مصنف کو اپنے قارئین کی ذہانت پر زیادہ اعتماد نہیں تھا اس لئے اس نے اپنے سماجی مقاصد کو ناول میں چھپانے کے بجائے اس طرح واضح کر دیا ہے کہ وہ آسانی سے ذہن نشین ہوجائیں۔'' اصلاح پسندی اور مقصدیت کا یہ رجحان پریم چند کے افسانوی ادب کے ارتقائی سفر میں سوزِ وطن سے لیکر گئودان تک میں موجود ہے جبکہ وہ اصلاحی تحریکوں کے علاوہ گاندھی ازم اور ٹالسٹائی اور گورکی سے بھی متاثر تھے۔ ممتاز حسین کہتے ہیں (۱۶۳) ''منشی پریم چند اپنے آرٹ میں حقیقت نگار اور معلم اخلاقیات بہ یک وقت دونوں ہی ہیں۔'' پریم چند معلم اخلاقیات اس لئے

تھے کہ وہ خوب جانتے تھے کہ اصلاح اور ترقی کے لئے اس سماج کو بدلنے کی ضرورت ہے لیکن اس سماج کو وہ تصادم اور نفرت کے ذریعہ نہیں بلکہ ایثار، انتھک عمل اور بے لوث خدمت کے جذبے کو بیدار کر کے بدلنا چاہتے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے کردار بدی کا راستہ چھوڑ کر آخر میں خیر کی راہ اختیار کر لیتے ہیں۔ ان کے یہاں ہر قدم پر عمل اور ایثار کی ترغیب ملتی ہے۔ پریم چند کی اصلاح پسندی کی روایت کو آگے بڑھانے والوں میں سدرشن، علی عباس حسینی، اعظم کریوی، سہیل عظیم آبادی وغیرہ شامل ہیں۔ پریم چند کی طرح ان کی نظریں عوام کی طرف اٹھتیں ہیں اور ان کے دکھ درد کو محسوس کرتی ہیں۔ پریم چند ہی کی طرح انہوں نے شہری اور دیہی دونوں طرح کی زندگی کو پیش کیا ہے۔ موضوعات کے تنوع کے لحاظ سے سدرشن بڑی اہمیت رکھتے ہیں۔ ان کے یہاں شہری زندگی اور خاص کر متوسط طبقے کی زندگی اور اس کی الجھنوں کو پیش کرنے کی کوشش ملتی ہے۔ (۱۶۴) ''ان کے افسانوں کا محور ہندو معاشرے میں رائج غلط رسم و رواج، اچھوتوں کی کسمپرسی، بیواؤں کی دوسری شادی، کم عمری کی شادیوں کی خرابی، وطن کی محبت رہے ہیں۔'' سدرشن کے یہاں بھی تمام تر سماجی اصلاح پر زور ملتا ہے لیکن پریم چند کے مقلد ہوتے ہوئے بھی وہ اپنا مخصوص لب ولہجہ اور مخصوص اصلاحی نقطہ نظر رکھتے ہیں اور یہ اصلاحی نقطہ نظر ایک صحت مند معاشرے کی تعمیر وتشکیل ہے۔

اعظم کریوی نے بھی پریم چند کے اصلاحی نقطہ نظر کو اپنایا۔ پریم چند کی روایت کو پورے خلوص کے ساتھ اپنانے والوں میں اعظم کریوی سب سے اہم ہیں۔ اعظم کریوی اپنے افسانوں میں دیہاتی زندگی اور ان کی اقتصادی اور سماجی بدحالی کا نقش پوری دلسوزی اور ہمدردی سے ابھارتے ہیں۔ پریم چند کی طرح اعظم کریوی کے یہاں بھی برصغیر کا گاؤں ایک زندہ حقیقت کی طرح ہمارے سامنے موجود ہے۔ انہوں نے ہمیشہ نادار، مفلس اور بے آسرا لوگوں کو اپنے افسانوں میں جگہ دی ہے۔ ان کے اسلوب میں بھی سادگی معصومیت اور فطرت سے لگاؤ کا اظہار ملتا ہے۔ ان کے افسانے اپنے دور کے سماجی اور اقتصادی مسائل کی بھرپور ترجمانی کرتے ہیں۔ اصلاح پسندی ان کے فن کی نمایاں خصوصیت ہے اور ان کے افسانوں میں اس دور کی اصلاحی تحریکوں کا عکس بھی نظر آتا ہے۔

علی عباس حسینی کا شمار بھی ان افسانہ نگاروں میں ہوتا ہے جو پریم چند کی اصلاح پسندی کی راہ پر چلے لیکن علی عباس حسینی کا شمار ان لوگوں میں ہوتا ہے جن کا فنی سفر ایک طویل عرصے پر محیط ہے۔ ابتداء میں وہ پریم چند کی دیہاتی زندگی، زمینداروں کے ہاتھوں کسانوں کا استحصال، گاؤں کے مظلوم لوگوں کے افلاس اور معاشی بدحالی اور ان کے ساتھ ہونے والی ناانصافیوں کو اپنا موضوع بناتے ہیں لیکن ان کا تخلیقی سفر جو پریم چند کے دور میں شروع ہوا تھا۔ ترقی پسند تحریک کے آغاز تک جاری رہا اور ان کے فن نے بھی ارتقائی منزلیں طے کیں۔ (۱۶۵) ''علی عباس حسینی کے افسانوں میں افسانہ نگاری کا خاص سلیقہ ملتا ہے۔ علی عباس حسینی نے کل ملا کر دو سو سے زائد افسانے لکھے، ان افسانوں میں بدلتی ہوئی انسانی زندگی کو باآسانی دیکھا جا سکتا ہے۔ میلہ گھومنی، آئی سی ایس، آم کا پھل، تار بابو، بھوک، ہمارا گاؤں علی عباس حسینی کے یادگار افسانے ہیں۔''

اردو کے افسانوی ادب میں اصلاح پسندی کے رجحان کے جائزے سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ اس رجحان کے زیر اثر نذیر احمد، سرشار اور شرر کے ہاتھوں ناول نگاری کی بنیاد پڑی۔ داستانوں کی خیالی دنیا سے ہمارے افسانوی ادب نے ناتا توڑ کر زندگی اور سماجی مسائل سے رشتہ جوڑا اور افسانوی ادب کا یہ سفر جو اصلاح پسندی اور مقصدیت سے شروع ہوا تھا حقیقت نگاری کی مختلف شکلوں کو پیش کرتے ہوئے ارتقا کی طرف مائل رہا اور نئے نئے رجحانات کا آئینہ دار بنا۔

رومانیت

رومانیت کو اردو کے افسانوی ادب میں کلاسکیت اور تعقل پسندی کے خلاف ایک ردِ عمل کہا جاسکتا ہے۔ مغربی ادب میں بھی رومانیت کی تحریک کلاسیکی اصولوں کے انطباق کے خلاف ایک احتجاج کے طور پر شروع ہوئی۔ اس نے اردو ادب کو بھی متاثر کیا۔ (۱۶۶)''اردو میں رومانوی تحریک، کلاسیکی روایت اور سرسید کی اصلاحی تحریک کے خلاف احتجاج کی شکل میں نمودار ہوئی۔ اس نے استدلالی برتری کے بجائے تخیل پرستی کے مسلک کو قبول کیا۔ افادی، تجرباتی اور ہیئتی تعقل اور جمود کو توڑا، خشک بے مزہ اور روکھی پھیکی نگارشات میں جذبات کی شدت اور احساسات کی گرمی پیدا کی۔'' مغربی ادب میں رومانیت کا دائرہ کار وسیع تھا اور اس نے شاعری اور افسانوی ادب پر اپنے گہرے اثرات مرتب کئے۔ لہٰذا ہم سب سے پہلے یہ دیکھتے ہیں کہ رومانیت سے کیا مراد ہے؟ ڈاکٹر محمد حسن کہتے ہیں (۱۶۷)''رومان کا لفظ رومانس سے نکلا ہے اور رومانس میں اس قسم کی کہانیوں پر اس کا اطلاق ہوتا تھا جو انتہائی آراستہ اور پرشکوہ پس منظر کے ساتھ عشق و محبت کی ایسی داستانیں سناتی تھیں جو عام طور پر دورِ وسطیٰ کے جنگجو اور خطر پسند نوجوانوں کی مہمات سے متعلق ہوتی تھیں اور اس طرح اس لفظ سے تین خاص مفہوم وابستہ ہوگئے۔

(i) عشق و محبت سے متعلق تمام چیزوں کو رومانوی کہا جانے لگا۔

(ii) غیر معمولی آراستگی، شان و شکوہ، آرائش کی فراوانی اور محاکاتی تعقل پسندی کو رومانوی کہنے لگے۔

(iii) عہدِ وسطیٰ سے وابستہ چیزوں سے لگاؤ، قدامت پرستی اور ماضی پرستی کو رومانوی لقب دیا گیا۔''

اسلوب احمد انصاری کہتے ہیں (۱۶۸)''اردو ادب میں رومانیت کسی باقاعدہ تحریک کی شکل میں پروان نہیں چڑھی نہ یہاں اس مصنوعی کلاسکیت کا کوئی پس منظر موجود تھا جیسا کہ اٹھارویں صدی کے انگلستان میں اپنے نقطۂ عروج کو پہنچ چکا تھا اور جس کا لازمی نتیجہ رومانیت کی وہ موج پرخروش تھی جو انیسویں صدی کے آغاز میں ابھری اور جس نے کلاسکیت کے جامۂ پارینہ کو تار تار کردیا لیکن اگر رومانیت کسی دور، مکتب خیال یا گروہ سے مختص ہونے کے بجائے ایک اندازِ فکر کے مترادف ہے تو یہ کہنا بیجا نہ ہوگا کہ اس اندازِ فکر کے ہلکے اور گہرے نقوش ان تمام نگارشات کا طرۂ امتیاز ہیں جو رومانی نثر کہلائی جاسکتی ہیں۔ رومانی ادب میں قطعیت، توازن، ہم آہنگی کے بجائے ابہام، بیکرانی، لامحدودیت اور عدم تطابق کا احساس ہوتا ہے، اس میں تعین کی جگہ تحیر، اشاریت اور ایک خواب آلودہ کیفیت کا پایا جانا ضروری ہے۔ یوں تو رومانی ادب ان تمام خیالات، تصورات، معمولات، رسومات اور اداروں کے خلاف ایک صدائے احتجاج ہے جو شخصیت کی آزاد نشو و نما میں رکاوٹ پیدا کریں کیونکہ رومانیت کی بلیغ ترین تعریف یہی ہے کہ جہاں کلاسیکی ادب منضبط معاشرے کا تابع ہوتا ہے وہاں رومانی ادیب شخصیت کے خوشگوار لب و لہجہ پر ایمان رکھتا ہے۔ کلاسیکی ادب، عقل اور تسلیم شدہ نظریوں سے سروکار رکھتا ہے اور رومانی ادب میں تمام تر زور احساس وجدان اور جذبے پر ہوتا ہے۔ ماضی سے عقیدت' حسن کی تلاش، وفور جذبات' مرکزیت سے گریز' جذبہ احساس اور وجدان پر بھروسہ، تخیل کی خود کفالتی مبہم کی امنگ زندگی کے ہیولے کو منقلب کرنے کا جذبہ زبان میں صحت و صفائی اور وضاحت سے بڑھ کر ترنم، اشاریت اور مطالب کی تہوں اور ان کی وسعتوں پر زور رومانیت کے عناصر ترکیبی قرار دیئے جاسکتے ہیں۔ انگریزی کے رومانی شاعر

کیٹس کا یہ قول کہ حسن صداقت ہے اور صداقت حسن اس نقطہ نظر کا بلیغ ترین بیان ہے۔''

انگریزی ادب میں اٹھارویں صدی کے آخر اور انیسویں صدی کے ابتداء میں رومانیت ایک تحریک کی صورت میں ابھری اور بہت جلد ایک غالب رجحان بن گئی۔ ادب کے علاوہ تمام فنون لطیفہ میں رومانیت کا اثر ونفوذ ہوا۔ انسائیکلو پیڈیا برٹانیکا میں رومایت کی تعریف مندرجہ ذیل ہے۔(۱۶۹) ''انگریزی ادب میں رومانیت وہ طرز یا ذہنی رجحان ہے جس نے ادب، مصوری، موسیقی، فن تعمیر، تنقید اور تاریخی کارناموں میں خصوصی طور پر اظہار پایا۔ یہ رجحان مغربی تہذیب میں اٹھارویں صدی کے آخر اور انیسویں صدی کے وسط تک غالب رجحان رہا۔ رومانیت کو ترتیب کے اصولوں کے طور پر بھی دیکھا جاسکتا ہے۔ سکون، توازن، تناسب، مثالیت پسندی اور تعقل پسندی اٹھارویں صدی کی کلاسکیت کی مجموعی اور نئی کلاسکیت کی خصوصی پہچان تھی۔ رومانیت کسی حد تک کلاسکیت میں ان چیزوں کی بہتات کے خلاف ایک ردعمل ہے۔ اس کے علاوہ اسے اٹھارویں صدی کی تعقل پسندی اور مادیت پسندی کے خلاف ایک ردعمل بھی کہا جاسکتا ہے۔ رومانیت فرد اور اس کی داخلیت پر زور دیتی ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ غیر عقلی، تخیلی، جذباتی، تصوراتی اور ماورائی خصوصیات کو اہمیت دیتی ہے۔ رومانی انداز فکر کے مخصوص نظریات یہ ہیں، فطرت کے حسن کی گہری توصیف، عقل پر جذبات کی برتری، حواس کی ذہن پر برتری، ذات کی طرف جھکاؤ، انسانی شخصیت کا گہرا مطالعہ، اس کی ذہنی صلاحیتوں اور اندرونی کیفیات اور رویوں کا جائزہ، نابغہ، ہیرو اور غیر معمولی ہستیوں پر خصوصی توجہ، جذبات اور اندرونی تصادمات کو مرکز نظر بنانا ایک غیر معمولی خلاقانہ قوت کے مالک کی حیثیت سے فنکار کا نیا تصور جس کی تخلیقی قوت اس سے اہم ہے کہ وہ رسمی اصولوں اور روایتی صورتوں سے جڑا رہے بلکہ تخیل کو ماورائی تجربے اور روحانی سچائی کا ذریعہ بنائے۔ فوک کلچر، قومی اور اخلاقی کلچر میں زبردست دلچسپی جس کا سلسلہ نسلی اور تہذیبی سرچشموں تک پھیلا ہوا ہو۔ دور وسطیٰ کی طرف مراجعت، غیر مانوس، بعید، پراسرار، حیران کن، دہشت انگیز، جادو، سحر، مریضانہ بیان تک کے شیطانی عناصر کی طرف میلان طبع۔ ادب میں رومانیت نے صحیح معنوں میں اٹھارویں صدی کے وسط میں جگہ پائی، اس صدی کی مسلکہ ترقیاں صحیح رومانیت کی پیش رو ہیں، اسے ماقبل رومانیت کہا جاسکتا ہے۔ ان سب رجحانات میں دور وسطیٰ کے رومان کا استحسان شامل ہے جس سے رومانی تحریک نے اپنا نام لیا۔ یہ رومانس کہانیاں تھیں یا شجاعانہ نظمیں۔ جس میں انفرادی شجاعت، نامانوس پہلوؤں اور پراسراریت پر زور دیا گیا تھا۔ اسے صحیح طور پر کلاسیکی ادب کے مروجہ اصولوں کے تصنع، ظاہرداری کے ادبی اظہار کا تضاد کہا جاسکتا ہے۔ جیسے فرانسیسی نو کلاسیکی ٹریجڈی اور انگریزی شاعری میں شجاعانہ نظمیں۔ انگریزی ادب میں رومانیت کا آغاز ۱۷۹۰ء میں ولیم ورڈسورتھ (William Wordsworth) اور کولرج (Coleridge) کی غنائی شاعری سے ہوا۔ ورڈسورتھ نے اپنی شاعری کے مجموعے کے پیش لفظ میں شاعری کو شدید جذبے کے بے محابا اظہار کا نام دیا اور یہی انگریزی رومانی شاعری کی تحریک کا منشور ثابت ہوا۔ انگلینڈ میں ولیم بلیک (William Blake) رومانی تحریک کے پہلے دور کا تیسرا اہم شاعر تھا۔ جرمنی میں رومانی تحریک کے پہلے مرحلے میں ادبی مواد اور طرز اظہار دونوں میں ایجاد اور اختراع سے کام لیا گیا۔ تصوف، تحت الشعور اور مافوق الفطرت سے زیادہ لگاؤ رکھا گیا۔ رومانیت کا دوسرا مرحلہ ۱۸۰۵ء سے لیکر ۱۸۳۰ء کے زمانے پر مشتمل ہے۔ اس میں ثقافتی قومیت اور قومی سرچشمے کی طرف نئی توجہ، اس کے علاوہ لوک رقص، لوک موسیقی اور مقامی موسیقی کو جمع کرنے اور اکٹھا کرنے سے اس کی تصدیق ہوتی ہے۔ یہاں تک کہ عہد وسطیٰ اور نشاۃ الثانیہ کے زمانے کی چیزیں جنہیں پہلے نظر انداز کیا گیا تھا ان پر بھی توجہ دی گئی۔ سر والٹر اسکاٹ (Sir Walter Scott) نے تاریخ کی جانب ایک تعریفی رویہ کو اپنی تخیلاتی تحریروں میں ڈھالا اور اس طرح وہ تاریخی ناول نگاری کے موجد

ہوئے۔ بعینہٖ اسی زمانے میں لارڈ بائرن(Lord Byron)، جان کیٹس (John Keats)اور شیلے (Percy Bysshe Shelley) نے اپنے کارناموں سے انگریزی رومانی شاعری کو انتہائی بلندیوں تک پہنچادیا۔ رومانی تحریک کا ایک ضمنی نتیجہ وہ جذباتی تحریریں ہیں جو مافوق الفطرت، پراسرار، دہشت انگیز یا خوفناک چیزوں سے متعلق ہیں۔ جیسے جرمنی میں رومانوی تحریک کے دوسرے مرحلے میں میری شیلے(Mary Shelley) کا فرنکسٹائین(Frankenstein)، سی آر میٹورِن(C.R. Maturin)، کا مارکوئیس ڈی ساڈے(Marquis De Sade)اور ال ٹی اے ہوف مین(L.T.A. Hoffmann) کی تخلیقات جرمنی میں رومانی تحریک کے دوسرے مرحلے میں جوزف وان ایکن ڈروف(Joseph Von Eichen Droff)، جے جے وان گروس (J.J. Von Gorres)، کلیمنس برنٹانو(Clemens Brentano)وغیرہ ادیب رومانی طرز کے بااثر لکھنے والے تھے۔ ۱۸۳۰ء تک رومانیت کی سرحدیں اتنی وسیع ہوگئیں تھیں کہ اس نے تقریباً پورے یورپ کے ادب کو اپنے آغوش میں لے لیا تھا۔ دوسرے مرحلے کے آخری دنوں میں یہ افاقیت سے کم قریب تھی اور ساری توجہ ہر قوم کی تاریخی اور ثقافتی ورثے کی تلاش اور مخصوص لوگوں کے انفرادی جذبے اور جدوجہد کی چھان بین پر مبنی رہی۔ رومانیت یا رومانی تحریک سے متاثر لکھنے والوں کے ایک مختصر جائزے سے معلوم ہوتا ہے کہ براعظم کے اطراف میں یہ تمام لوگ رومانیت کو آگے بڑھانے والوں میں شامل تھے۔ انگلینڈ میں تھامس ڈی کوئنسی(Thomas De Quincey)، ولیم ہیزلٹ (William Hazlitt)اور برونٹی سسٹرز(Bronte Sisters)فرانس میں وکٹر ہیوگو(Victor Hugo)، الفرڈ ڈی موسٹ (Alfred De Musset) ، لیسٹنڈھال (Stendhal)،الگزینڈر ڈوماس (Alexandre Dumas)وغیرہ ، روس میں الگزینڈر پشکن(Aleksandr Pushkin)اور میخائیل لرمونٹو و(Mikhail Lermontov) وغیرہ اوراس کے علاوہ امریکن سول خانہ جنگی سے قبل کے تمام اہم لکھنے والے رومانی تحریک میں شریک تھے۔“

واقعیت نگاری

کسی واقعہ کے بیان کو ہم واقعیت نگاری کہہ سکتے ہیں۔ واقعیت نگاری کا حقیقت نگاری یا فطرت نگاری سے گہرا تعلق ہے۔ اردو کے افسانوی ادب میں واقعیت نگاری کے نمونے سرشار کے فسانۂ آزاد سے لیکر پریم چند، منٹو اور شوکت صدیقی کے یہاں اپنے مخصوص رنگ میں موجود ہیں۔ واقعیت نگاری میں حقیقت نگاری کے مقابلے میں اشیاء یا واقعات کی خام صورتوں پر زیادہ زور دیا جاتا ہے۔ کسی واقعہ کو تخیل کی آمیزش کے بغیر اس کی اصلی صورت میں ترتیب کے ساتھ پیش کر دینے کا یہ رجحان حقیقت نگاری کی طرح اردو کے پہلے دور کے افسانوی ادب میں بھی موجود تھا جیسے رتن ناتھ سرشار کے یہاں ہمیں واقعیت نگاری کی اچھی مثالیں ملتی ہیں۔

(۱۷۰) ''فسانۂ آزاد کی واقعہ نگاری میں بڑا تنوع ہے۔ ہر جگہ کثرت سے جیتے جاگتے افراد امڈے چلے آتے ہیں۔ یہ محسوس ہوتا ہے کہ ایک بڑی بھیڑ ہمارے سامنے ہے جس میں ہر شخص اپنی الگ نفسیات رکھتا ہے اور اپنی انفرادی طرز میں بات کرتا ہے۔'' حقیقت نگاری کی طرح واقعیت نگاری ایک مربوط اور مستقل رجحان کی صورت میں پہلے بھی موجود تھی۔ لیکن ترقی پسند تحریک نے حقیقت نگاری کی طرف جو توجہ کی تھی اس کے زیر اثر اسے فروغ حاصل ہوا۔ واقعیت نگاری بھی حقیقت نگاری کی ہی ایک شاخ ہے، یہ بھی اردو کے جدید افسانوی ادب کی شناخت بن گئی ہے۔ ترقی پسند تحریک سے وابستہ سارے لکھنے والوں نے واقعیت نگاری کو ملحوظ خاطر رکھا ہے۔ لیکن ترقی پسندانہ غایات کے افسانے نے اسے صرف واقعیت نگاری کی سطح سے بلند کر دیا ہے۔ البتہ بعض نقادوں نے فطرت نگاری اور واقعیت نگاری میں شناخت نہیں رکھی ہے۔ سلیم اختر کہتے ہیں (۱۷۱) ''واقعیت نگاری فطرت نگاری ہے۔ حقیقت پسند مصنف جب اشیاء و توعات اور جذبات کو ان کی بنیادی اور Raw صورت میں پیش کرنے کے لئے کاربن کاپی کی سعی کی تو واقعیت نگاری نے جنم لیا۔ ایملی زولا کے بارے میں مشہور ہے کہ اس نے Nana کے چیچک کے لئے ہسپتالوں میں جا کر مریضوں کی علامات نوٹ کی تھیں۔ اردو افسانے میں منٹو کا انداز واقعیت نگاری کی اچھی مثال ہے۔ ادب میں ترقی پسند تحریک احتجاج کی تحریک تھی اس لئے ترقی پسند افسانے نے احتجاج کی شدت کو محسوس کرانے کے لئے حقیقت پسندی اور واقعیت نگاری دونوں سے کام لیا۔''

حالانکہ فطرت نگاری کا خود اپنا فلسفہ ہے، جبکہ واقعیت نگاری اس فلسفے کی پابند نہیں۔ انگریزی ادب میں فطرت نگاری اور واقعیت نگاری ایک تحریک کی طرح شروع ہوئی اور اس نے مغربی ادب کو بے انتہا متاثر کیا۔ یہ فطرت نگاری سائنس کے اصولوں، طریقوں اور ڈارون کی تھیوری سے اخذ کی گئی تھی اور اس میں حقیقت کو بے رحمانہ سفاکی کے ساتھ پیش کرنے کا تصور کارفرما تھا۔ انسائیکلو پیڈیا برٹانیکا کے مطابق (۱۷۲) ''ادب اور بصری فنون لطیفہ میں انیسویں صدی کے اواخر اور بیسویں صدی کی ابتداء کی یہ تحریک جو سائنس کے اصولوں اور طریقوں پر مبنی تھی اس نے خاص کر ڈارون کی فطرت کے بارے میں نظریہ کو فنون لطیفہ اور ادب میں اختیار کیا۔ ادب میں اس نے حقیقت نگاری کا دائرہ وسیع کیا، یہاں حقیقت کی غیر منتخب اور زیادہ وفادارنہ نمائندگی پر زور دیا گیا، زندگی کے کسی حقیقی ٹکڑے کو بغیر اخلاقی فیصلے کے پیش کیا گیا۔ فطرت نگاری حقیقت نگاری سے ان معنوں میں مختلف ہے کہ اس میں سائنسی مفروضے پر انحصار کیا گیا ہے جس کی وجہ سے

فطرت نگار ادیبوں نے انسانی کردار کے عقلی اور اخلاقی صفات کے بجائے اس کی عادتوں اور جسمانی بناوٹ پر زیادہ زور دیا ہے۔ انفرادی شخصیات کو یہاں وراثت اور ماحول کے ایک بے یار و مددگار پیداوار کی طرح دکھایا گیا جو سخت اندرونی جبلی دباؤ اور بیرونی طور پر سماجی اور اقتصادی دباؤ کا شکار رہتی ہیں، جس کی وجہ سے ان کی قسمت پر ان کی خواہش اور ذمہ داری کا دارومدار کم ہوتا ہے اور نتیجتاً ان تمام شخصی حالتوں کی ترقی منفی ہوتی ہے۔

فطرت نگاری کا آغاز فرانس میں ہوا اور اس نے ہپولائٹ ٹین (Hippolyte Taine) کے براہِ راست تنقیدی رویئے میں بنیادی حیثیت حاصل کی جس نے ہسٹری آف انگلش لٹریچر (History of English Literature) ۶۳-۱۸۶۴ء کے تعارف میں اعلان کیا کہ جرأت، سچائی، اولوالعزمی سب کی ایک وجہ ہوتی ہے۔ جیسے نظام ہضم، جسمانی حرکات اور شہوانی خواہشات کی وجہ ہوتی ہے۔ شکر اور تیزاب کی طرح گناہ اور نیکی بھی پیداوار ہیں۔ لیکن فطرت نگاری کا پہلے رہنما اصول پیش کرنے والے ایملی زولا (Emile Zola) کے مضامین اور تجرباتی ناول لی رومن ایکسپیریمنٹل (Le Roman Experimental) ۱۸۸۰ء میں ہی فطرت نگاری کے اسکول کا مینی فسٹو بن گیا تھا۔ ایملی زولا کی رائے میں ناول نگار صرف معمولی مشاہدہ کرنے والا اور واقعات کو درج کرنے والا نہیں ہوتا بلکہ اپنے کرداروں اور ان کے جذبات کو ایک لاتعلق تجربہ کرنے والے کی طرح سلسلہ وار ٹیسٹ سے گزارتا ہے اور سماجی اور جذباتی حقائق پر اسی طرح کام کرتا ہے جیسے کیمسٹ مادہ پر کام کرتا ہے۔ فطرت نگاری کے طرز کو زولا کی مثالوں نے بہت پھیلایا اور اس دور کے تمام بڑے لکھنے والوں کو ہر سطح پر متاثر کیا۔

زولا ادبی فطرت نگاری کا ترجمان تھا، باوجود اپنی معروضیت کے تمام تر دعویٰ کے ادبی فطرت نگار خلقی تعصب کی بناء پر جو موروثی تھے اپنے مصمم اصولوں کو پیش کرنے میں دشواری کا شکار ہوئے۔ اگر چہ انہوں نے ایمانداری کے ساتھ فطرت کی عکاسی کی، وراثت کے بارے میں ان کے نظریئے نے معمولی کرداروں کے بارے میں انہیں ایک میلان طبع دیا۔ ان کے ماحول کو مغلوب کرنے کے رویئے نے انہیں نہایت ہی ناسازگار ماحول کو موضوع بنانے کے انتخاب پر مائل کیا۔ گندے علاقے یا زیریں دنیا جسے انہوں نے دستاویزی شکل دی اکثر غلیظ اور ہیبت ناک تفصیل کے ساتھ بیان کئے گئے۔ ایک تاریخی تحریک کی طرح فطرت نگاری کم عرصے زندہ رہی لیکن اس نے فنون لطیفہ میں حقیقت نگاری کو بہت مالا مال کیا۔ امریکی ادب میں فطرت نگاری ہاملین گارلینڈ (Hamlin Garland)، اسٹیفن کرین (Stephen Crane)، فرانک نورس (Frank Norris) اور جیک لنڈن (Jack London) کی تخلیقات میں دیر سے پھلی پھولی اور تھیوڈور ڈائیزر (Theodore Dreiser) اور جیمس ٹی فارل (James T. Farrell) کے فن پارے سٹڈس لونی گین ٹرائی لوجی (Studs Lonigan Trilogy) ۳۲-۱۹۳۵ء میں اپنے انتہا کو پہنچ گئی۔ یہ سچی فطرت نگاری کی تازہ ترین اہم اظہاروں میں سے ایک تھی۔''

اردو کے افسانوی ادب میں بھی واقعیت نگاری کے نمونے ملتے ہیں۔ واقعیت نگاری کے لئے سرشار اور مرزا رسوا کی تخلیقات میں مثالیں موجود ہیں۔ رتن ناتھ سرشار کی تخلیق فسانۂ آزاد میں لکھنؤ کی تہذیب اور وہاں کی زوال آمادہ جاگیردارانہ معاشرت کے مختلف پہلوؤں کو جس طرح پیش کیا گیا ہے ان میں واقعیت کا گہرا رنگ موجود ہے۔ چونکہ فسانۂ آزاد کا پلاٹ منظم اور مربوط نہیں اس لئے واقعیت نگاری میں بھی ناہمواریت پائی جاتی ہے۔ لیکن پھر بھی انہوں نے جس طرح نوابوں اور بیگمات کی محفلوں سے لیکر لکھنؤ کے کوچہ و بازار اور ہر قسم کے پست اور اعلیٰ کرداروں کو پیش کیا ہے اس میں واقعیت نگاری کا کمال نظر آتا ہے۔ (۱۷۳)'' سرشار کی واقعیت نگاری اس مخصوص

جذباتی Aesthetic رنگ میں رنگی ہوئی ہے جس کو دنیا کے ادب میں نہیں تو انگریزی ادب میں ضرور واقعیت کا ایک حد تک لازمی جز سمجھا جاتا ہے۔''

مرزا رسوا کا ناول امراؤ جان اداء موضوع کے اعتبار سے ایک طوائف کی سرگزشت ہے لیکن اردو ناول کی تاریخ میں امراؤ جان اداء پہلا مکمل ناول ہے جس میں فکر وفن کی وحدت ملتی ہے۔ (۱۷۴)''امراؤ جان اداء ہر لحاظ سے ایک مکمل ناول ہے۔ رسوا واقعیت نگاری میں اپنے ہمعصروں سے بہت آگے ہیں، اگر چہ انہوں نے اپنے ناولوں کو اس زمانے کی تاریخ کہا ہے لیکن فیلڈنگ سے لے کر تھیکرے تک سب ہی واقعیت نگاروں نے اپنے ناولوں کو تاریخ کہا ہے اور رسوا بھی ان کے ہمنوا ہیں۔ وہ بھی ان کی طرح صحیح اور سچے واقعات اور حقیقی مرد وزن کی طرف توجہ رکھتے ہیں۔ ان کی واقعیت کی طرف صحیح توجہ مسلم ہے۔'' امراؤ جان ادا میں مرزا رسوا کی واقعیت نگاری کی مختلف جھلکیاں ملتی ہیں۔ لکھنوی معاشرے میں طوائف کا عمل دخل نوجوانوں اور نوابوں کے مصاحبوں کے مشاغل، لکھنو کے کوچہ و بازار کی تصویر کشی کہیں بھی سچائی پر مبالغہ کا دھوکا نہیں ہوتا اور یہی رسوا کی واقعیت نگاری کا کمال ہے۔

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ ہمارے ابتدائی دور کے افسانوی ادب میں بھی واقعیت نگاری کے نمونے ملتے ہیں۔ اگر چہ یہ کسی تحریک کا حصہ نہیں بلکہ انفرادی کوششوں کا نتیجہ ہیں لیکن پھر بھی واقعیت نگاری کے نقوش ناول نگاری کے ابتدائی دور میں بھی ملتے ہیں۔

حقیقت نگاری

اردو ادب میں حقیقت نگاری ہمیشہ موجود رہی ہے۔ ایک تحریک کی صورت میں یہ ہمارے یہاں مغرب سے آئی، اسے Realism کا ترجمہ کہنا چاہئے۔ یوں تو اردو کے قدیم داستانی ادب سے لیکر افسانوی ادب تک حقیقت نگاری کا ایک سلسلہ ملتا ہے لیکن حقیقت نگاری کوئی جامد شے نہیں بلکہ ہر دور کے ادب میں زمانے کے مزاج اور وقت کی رفتار کے ساتھ ادب میں اس کا معیار بدلتا رہا ہے۔ ہماری داستانوں میں ماحول کی تصویر کشی اور معاشرتی حالات کی نقشہ کشی میں بھی حقیقت نگاری کا کوئی نہ کوئی پہلو موجود تھا۔ اس کے بعد اردو ناول نگاری کا اولین دور جس میں ڈپٹی نذیر احمد، مولانا عبدالحلیم شرر، پنڈت رتن ناتھ سرشار اور مرزا ہادی حسین رسوا نظر آتے ہیں حقیقت نگاری ہی کی سجھائی ہوئی راہ پر چلے۔

ممتاز حسین کہتے ہیں (۱۷۵) ''جدید مغربی اثرات کے ساتھ حقیقت نگاری کے مفہوم میں بھی فرق آتا گیا۔ افسانے میں حقیقت نگاری کا دوسرا مفہوم پہلے سے مختلف ہے، حقیقت یا حقیقت نگاری کا مفہوم سمجھنے والے افسانہ نگار کو فوٹو گرافر نہیں کہتے۔ ہاتھورن رومان اور حقیقت کا فرق بیان کرتے ہوئے حقیقت پسند افسانہ اسے کہتا ہے جس میں رومانی فضا کی کمی ہو۔ قصہ میں حقیقت کا مفہوم یہ ہے کہ قصہ گو زندگی کو اس کے اصلی رنگ میں اور اصلی انداز میں پیش کرنے کی کوشش میں معمولی اور ناخوشگوار سے اجتناب نہ کرے تو وہ حقیقت پسند ہے۔ فیلڈنگ نے فنکار کا منصب بیان کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ہمارا منصب یہ ہے کہ ہم اپنا کام ایک ذمہ دار مؤرخ کی طرح انجام دیں اور سیرت انسانی کو ایسا پیش کریں جیسی کہ وہ ہے، نہ کہ ویسا جیسا ہم چاہتے ہیں۔ اسکاٹ نے جین آسٹن کی حقیقت نگاری کی تعریف کرتے ہوئے لکھا ہے کہ اس نوجوان خاتون کو معمولی زندگی کے واقعات احساسات اور کرداروں کے بیان کرنے کا خاص ملکہ ہے۔ حقیقت کی مصوری میں شخصیت اور شخصیت کے انفرادی رنگ کی جو اثر انگیزی لازم و لابدی ہے اس کی طرف ایم۔ اے فارسٹر نے اشارہ کیا ہے۔ زندگی کی تصویر خواہ حسین ہو، خواہ قبیح، خواہ افسردہ، خواہ ولولہ انگیز اس کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہونی چاہئے کہ وہ پڑھنے والے پر تصویر کے حقیقی ہونے کا اثر قائم کرے۔ حقیقت پسندی اور حقیقت نگاری کے رجحان اور دور جدید کے علمی انداز فکر یا سائنٹیفک مزاج میں بڑی مطابقت ہے۔ حقیقت پسندی کے رجحان اور حقیقت نگاری کے عمل نے افسانے کو ایک اور طرح بھی وسعت دی۔ اب افسانہ ایک خیالی داستان اور کسی دوسری ان دیکھی دنیا کی کہانی نہیں بلکہ اس کے قدم زمین پر جمے ہیں۔''

احمد ندیم قاسمی اس باب میں کہتے ہیں (۱۷۶) ''کسی بھی زمانے کے ادب کی پرکھ کا معیار یہ ہے کہ اس دور کی حقیقت کے ساتھ اس ادب کے مخصوص رشتے کو متعین کر لیا جائے۔ ماضی اور حال کے جتنے بھی مدرسہ ہائے فکر ہیں یا جتنے بھی مصنفین کے گروہ ہیں وہ خارجی حقیقت کے ساتھ ان کے رشتے سے ظہور میں آتے ہیں۔ حقیقت کے ساتھ ان کے رشتے کی نوعیت کو سمجھنے کے بعد ان کے ادب کی ماہیت بھی سمجھ میں آجاتی ہے۔ ادب اس معاشرے کا صحیح نقشہ ہوتا ہے جس نے اسے تخلیق کیا وہ الف لیلہ کی کہانیاں ہوں، یا قصہ چہار درویش ہو، یا پریم چند کے افسانے ہوں۔ یہ بات بھی واضح ہو جاتی ہے کہ الف لیلہ کی خارجی حقیقت اور پریم چند کی خارجی حقیقت میں بڑا فرق

ہے۔وہ اس لئے کہ حقیقت کوئی جامد، ساکن اور مطلق چیز نہیں، یہ بدلتی رہی ہے اور بدلتی رہے گی اور سچی حقیقت پسندی یہ ہے کہ ہم اس خاص دور یا خاص لمحے میں حقیقت اور صداقت کا تاریخی لحاظ سے مربوط و مسلسل ادراک حاصل کریں۔''

عبادت بریلوی اس سلسلے میں اپنی رائے کا اظہار کرتے ہوئے کہتے ہیں (۱۷۷)''حقیقت نگاری ایک ایسی اصطلاح ہے جس کے مفاہیم و مطالب میں وقت، ماحول، افکار و خیالات کی تبدیلیوں کے ساتھ تبدیلیاں ہوتی رہتی ہیں۔اگر چہ وہ فلسفے میں ایک اسکول اور ادب میں ایک تحریک کی حیثیت رکھتی ہے اور اس اعتبار سے ماضی میں دور تک اس کا ایک تاریخی سلسلہ بھی ملتا ہے لیکن وہ اپنے آپ کو محدود کر دینے یا جمود کے عالم میں زندہ رہنے کی قائل نہیں، وہ حالات کے ساتھ ساتھ اپنے آپ کو بدلتی ہے، اس کے مفہوم میں تبدیلیاں ہوتی رہتی ہیں۔''

انجم اعظمی کی رائے میں (۱۷۸)''ادب کلّی حقیقت ہے جس میں خارج اور باطن ایک ہو جاتے ہیں اور جس طرح انسان خارجی حقائق سے رشتہ جوڑ کر اپنے وجود کی تکمیل کرتا ہے اسی طرح انسانی تخیل سارے علوم کی دریافتوں کو اپنے اندر سمو کر اعلیٰ ادب کی تخلیق کرتا ہے اور اس بہانے اس متحرک انسان کی حقیقت دریافت کرتا ہے جو وقت کے بہتے دھارے میں مسلسل اپنے اندر اور باہر کے انکشافات سے دو چار ہے۔''

ان آرا کی روشنی میں ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ زندگی کے معمولات اور مظاہر کا عمیق اور گہرا مشاہدہ اور ان کا برمحل اظہار حقیقت پسندانہ نقطۂ نظر کہا جاتا ہے اور ساتھ ہی یہ کہ حقیقت کوئی جامد اور نہ بدلنے والی شئے نہیں بلکہ وقت، زمانے اور معاشرتی تبدیلیوں کے ساتھ اس کا معیار بھی بدلتا ہے۔رومانیت کے برخلاف یہاں حقیقت کی ٹھوس اور سنگلاخ دنیا ہے، اس کے ذریعے انسانی زندگی کے سماجی مسائل بے نقاب ہوتے ہیں۔اردو ادب میں حقیقت نگاری ایک مضبوط رجحان کے طور پر ۱۹۳۶ء کے زمانے میں ابھری اور ترقی پسند تحریک نے حقیقت نگاری کو آگے بڑھنے کے لئے ایک مضبوط بنیاد فراہم کی لیکن اب اس میں سماجی خصوصیات زیادہ واضح ہو گئیں۔ترقی پسند تحریک نے حقیقت نگاری کو ایک نئی معنویت اور وسعت سے آشنا کیا۔حقیقت نگاری کی کئی صورتیں فطرت نگاری، سماجی حقیقت نگاری اور سوشلسٹ حقیقت نگاری اردو کے افسانوی ادب میں ایک مستقل رجحان کے طور پر ابھریں۔اردو کے افسانوی ادب میں موضوع اور اظہار دونوں میں حقیقت نگاری کا رجحان ترقی پسند تحریک کے آغاز سے کچھ پہلے انگارے کی صورت میں متعارف ہوا۔یہاں تراش خراش کے بغیر کھردری اور بے لاگ حقیقت نگاری کے ذریعہ سماج کے فرسودہ عقائد، نظریات اور قوانین پر تنقید کی گئی۔یہ افسانے فنی طور پر بہت اعلیٰ درجے کے نہیں تھے لیکن تاریخی اعتبار سے اپنی اہمیت رکھتے ہیں۔(۱۷۹)''انگارے کی صورت میں اردو افسانہ تلخی کی سمت میں اپنا رخ تبدیل کرتا نظر آتا ہے۔''

حقیقت نگاری خارجی ہو یا داخلی، یہ ہمیشہ غیر شخصی اور گہرے مشاہدات اور سچائی کے اصولوں پر مبنی ہو گی۔عزیز احمد کہتے ہیں کہ (۱۸۰)''حقیقت نگاری اسلوب اظہار میں رومانیت کے برعکس ہے۔ذاتی وجدان اور انفرادی نظر دونوں کی اہمیت یہاں بالکل گھٹ جاتی ہے۔مگر رومانیت کی طرح حقیقت نگاری میں بھی خاص حقیقت ہی بیان کی جاتی ہے۔حقیقت نگاری کا جوہر تصوریت Idealism کے برعکس ہے، غزلیت اور رومانیت دونوں میں تصوریت ہوتی ہے۔ حقیقت نگاری تصوریت سے ہمیشہ گھبراتی ہے، وہ بھی زندگی کے گہرے ، سچے اصولوں کی متلاشی ہے مگر اس کا راستہ دوسرا ہے۔حقیقت نگار جتنا باکمال ہو گا اتنا ہی اس کا نقطۂ نظر غیر شخصی ہو گا، اس میں رومانی ذاتیت

کم سے کم ہوگی، سب سے پہلے وہ ناظر ہے۔ اس کا پہلا مقصد یہ ہے کہ زندگی کی نقاشی کرے، وہ کچھ پوشیدہ رکھنا نہیں چاہتا، کچھ نہیں چھپاتا، نظریاتی طور پر وہ انتخاب یا تراش خراش کے اصولوں کا پابند نہیں۔ غیر متعلق تفصیلات کو البتہ وہ کم کرسکتا ہے۔ اس کا اندازِ بیان بہت صاف اور سیدھا ہوتا ہے، اس کا اسلوب اس کے موضوع سے پوری مناسبت رکھتا ہے۔ وہ اپنی ذاتی رائے کا اظہار بہت کم کرتا ہے، روایت کا وہ پابند نہیں۔ یہ خصوصیت اسے کلاسکیت سے ممتاز کرتی ہے۔ واقعی زندگی سے وہ جتنا قریب ہوسکے وہ اتنا ہی بڑا حقیقت نگار ہے۔''

مغرب میں حقیقت نگاری کی تحریک اٹھارویں صدی میں شروع ہوئی، لیکن وہاں بھی ان دنوں حقیقت نگاری کا دائرہ کار محدود تھا۔ انیسویں صدی حقیقت نگاری کے فروغ کی صدی ہے اور مغرب سے حقیقت نگاروی کا یہ فنی رجحان ہمارے یہاں منتقل ہوا، خاص کر ترقی پسند ادبی تحریک نے مغرب کے اس ترقی پسند رجحان کو بیحد فروغ دیا اور پریم چند کے بعد بھی اردو کے افسانوی ادب میں حقیقت نگاری کا یہ رجحان غالب رجحان رہا۔ انسائیکلوپیڈیا برٹانیکا میں حقیقت نگاری کی وضاحت کرتے ہوئے کہا گیا ہے کہ (۱۸۱) ''حقیقت نگاری فنون لطیفہ میں فطرت یا معاصر زندگی کی قدرتی تفصیل اور غیر آرائشی تصویر کشی ہے۔ حقیقت نگاری تخیل اور عینیت پسندی کی نفی کرتی اور اس کے مقابلے میں ظاہری اور خارجی صورت کے قریبی مشاہدے کو ترجیح دیتی ہے۔ اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ حقیقت پسندی اپنے وسیع معنوں میں مختلف تہذیبوں کے متعدد فنی دھاروں پر مشتمل ہے۔ اٹھارویں صدی کے انگریز ناول نگار ڈینل ڈیفو (Daniel Defoe)، ہنری فیلڈنگ (Henry Fielding) اور ٹوبیاس سمولیٹ (Tobias Smollett) بھی حقیقت نگار کہے جاسکتے ہیں۔ حقیقت نگاری کو شعوری طور پر انیسویں صدی کے درمیان سے پہلے تک کسی جمالیاتی لائحہ عمل کے طور پر فرانس میں نہیں برتا گیا۔ بہرحال فرانس میں (۱۸۵۰ء۔۱۸۸۰ء) کے درمیانی عرصے میں حقیقت نگاری کو فرانسیسی مصوری اور ناول نگاری کے ایک بڑے رجحان کے طور پر دیکھا جاسکتا ہے۔ ۱۸۲۶ء میں پہلی بار حقیقت نگاری کی اصطلاح مرکیور فرانکیا سیس ڈو ۱۹ سیسلی (Mercure francais Du xix Siecle) میں استعمال کی جس کے اندر یہ لفظ ایک اصول کو بیان کرنے کے لئے جس کا انحصار ماضی کی فنکارانہ کامیابیوں کی نقالی نہیں بلکہ اس کا انحصار پوری سچائی اور پوری صحت کے ساتھ ایسے نمونوں کی تصویر کشی تھی جو معاصر زندگی اور فطرت نے فنکار کو پیش کئے ہوں۔

فرانسیسی حقیقت نگاری کے دعویدار اس پر متفق تھے کہ ادب عالیہ اور رومانیت دونوں کے تصنع کو رد کردیا جائے اور فن کی متاثر کن تخلیق میں معاصریت کو ملحوظ رکھا جائے۔ انہوں نے نچلے اور درمیانی طبقوں کی زندگی، ان کے مسائل، ان کے رسم ورواج اور ان کے رویوں کو پیش کرنے کی کوشش کی۔ خاص کر غیر استثنائی معمولی منکسرانہ نظر انداز کی جانے والی صورتوں کو پیش کیا۔ بلاشبہ انہوں نے نہایت توجہ سے اپنے آپ کو معاصر زندگی اور معاشرے کے اب تک نظر انداز کئے جانے والے حقائق کو سامنے لانے پر لگادیا۔ ان کے طبعی ترغیبات، ان کے ذہنی رویوں، جسمانی ساخت اور مادی صورتحال کو پیش کیا۔

انیسویں صدی کے نصف آخر میں حقیقت پسندی کو کئی دانشورانہ ترقیوں نے تقویت دی۔ اس میں سب سے زیادہ رومانی تحریک کا مخالف جرمنی میں اوگیسٹی کومٹی (Auguste Comte) کا فلسفۂ اثباتیت تھا جس میں عام آدمی کو ایک فنی موضوع کے طور پر پیش کئے جانے کے لئے زور دیا گیا تھا۔ اس میں معاشرے کے سائنسی مطالعے کے لئے عمرانیات کی اہمیت پر زور دیا گیا تھا۔ پیشہ وارانہ صحافت کے عروج نے حالات حاضرہ کے صحیح اور غیر جذباتی اندراج اور فوٹوگرافی کی ترقیوں نے جن میں مشین کے ذریعہ ظاہری صورتوں کو نہایت صحیح انداز میں پیش کرنے کی صلاحیت ہوتی ہے، حقیقت نگاری کے فروغ میں مدد دی۔ ان ساری ترقیوں نے معاصر زندگی اور معاشرے میں

دلچسپی کی خواہش کو تقویت بخشی۔

ناول......ادب میں حقیقت نگاری کو آگے بڑھانے والوں میں سب سے اہم نام بالزاک (Balzac) کا ہے۔ اس نے فرانسیسی معاشرے کی تمام تر جامع اور تفصیلی تصویر اپنے مشہور ناول لاکومیڈی ہیومین (La Comedie Humaine) میں پیش کرنے میں کوئی کسر نہیں اٹھا رکھی۔ لیکن حقیقت نگاری کی ایک شعوری ادبی تحریک ۱۸۵۰ء سے پہلے تک ظاہر نہیں ہوئی۔ یہاں تک کہ اسے مصور کوربٹ (Courbet) کے جمالیاتی تصورات نے متاثر کیا۔ فرانسیسی صحافی چیمپ فلیوری (Champfleury) جس نے مصور کوربٹ کی پینٹنگ کے طرز کو عام کیا، دراصل اس نے اس نظریہ کو مصوری سے ادب میں Le Realisme نامی کتاب کے ذریعہ منتقل کیا۔ اس نے اپنے متاثر کن تنقیدی مینی فسٹو میں بتایا کہ ناول کا ہیرو غیر معمولی شخصیت کے بجائے عام آدمی ہونا چاہئے۔

۱۸۵۷ء میں گیسٹو فلوبرٹ (Gustave Flaubert) کا ناول مادام بواری (Madame Bovary) شائع ہوا۔ اس میں بورژائی ذہنیت کی نہایت صحیح اور معروضی تصویر کشی کے ساتھ کثیر نفسیاتی جہتیں ملتی ہیں اور ایک ناخوش، زناکار، درمیانی طبقے کی شادی شدہ عورت کا جائزہ لیا گیا تھا۔ یہ اپنی جگہ حقیقت نگاری کا شاہکار ہی نہیں تھا بلکہ اس تخلیق نے یورپ کے ادبی منظر پر حقیقت نگاری کی تحریک کو مستحکم کر دیا۔ حقیقت نگاری بطور اصول مغربی ادب کے عمومی دھارے میں ۱۸۶۰ء۔۱۸۷۰ء کے زمانے میں شامل ہوئی۔

حقیقت نگاری نے علیحدگی، معروضیت اور صحیح مشاہدے پر زور دیا۔ اس کی سماجی ماحول اور موثرات کی شفاف لیکن محتاط تنقید فہم انسانی تک رسائی جس کی تہہ میں اخلاقی فیصلے چھپے ہوتے ہیں، جدید ناول کی بنت کا جب اس کی فنی ہیئت نہایت بلندیوں پر تھی اٹوٹ حصہ بن گئے۔

چارلس ڈکنز (Charles Dickens)، انتھونی ٹرولوپ (Anthony Trollope) اور جارج ایلیٹ (George Eliot) انگلستان میں، ایوان ٹرگنیو (Ivan Turgenev)، لیوٹالسٹائی (Leo Tolstoy) اور فیوڈور دوستو وسکی (Fyodor Dostoyevsky) روس میں، ولیم ڈین ہوویلس (William Dean Howells) امریکہ میں اور اوّلین دور کے تھامس مان (Thomas Mann) ان سبھوں نے اپنے ناولوں میں حقیقت نگاری سے کام لیا۔[۳] اردو کے افسانوی ادب میں ترقی پسند تحریک نے حقیقت نگاری کو ایک جامع اور مکمل صورت دی اور حقیقت نگاری کی یہ روایت وقت اور زمانے کی تبدیلی کے اثرات کو قبول کرتے ہوئے آگے بڑھتی رہی، آج بھی یہ ایک مقبول رجحان ہے۔

ترقی پسند تحریک اور سماجی حقیقت پسندی

علی گڑھ تحریک کے بعد ترقی پسند تحریک اردو ادب کی بہت ہی فعال اور مثبت تحریک رہی ہے۔ اس تحریک نے صرف اردو ادب ہی کو نہیں بلکہ برصغیر پاک و ہند کی دوسری زبانوں کے ادب کو بھی متاثر کیا اور انہیں انقلاب آفریں تغیرات اور تبدیلیوں سے روشناس کیا۔ ترقی پسند تحریک خلا میں نہیں پیدا ہوئی بلکہ اس کی پشت پر برصغیر کے وہ سارے سیاسی اور سماجی عوامل موجود تھے جو اس ادبی تحریک کے لئے راہ ہموار کر رہے تھے۔ (۱۸۲) ''ہم جن مصائب میں گرفتار تھے ان کے متعلق سوچنا ہر ادیب کا فرض اولیں تھا۔ زمانے کے ارتقا اور انقلابی دھارے کچھ اس طرح مل گئے کہ ان کے امتزاج سے ترقی پسندی کی تخلیق ناگزیر ہو گئی۔''

پہلی جنگ عظیم سے دوسری جنگ عظیم تک کا زمانہ برصغیر کی سیاسی اور سماجی تاریخ میں اس لئے اہم ہے کہ یہی وہ دور ہے جبکہ انگریزی تعلیم اور مغربی ادب اور مغرب کی مختلف سیاسی تحریکوں نے یہاں کے عوام میں سیاسی اور ذہنی بیداری پیدا کی۔ (۱۸۳) ''۱۹۳۶ء سے لیکر ۱۹۳۹ء کے ختم تک کا زمانہ جب دوسری عالمگیر جنگ کا آغاز ہوا ہمارے ملک میں نئے خیالات، انقلابی تحریکوں، بلند عزائم اور جھلملاتی ہوئی امیدوں کا زمانہ ہے۔'' ۱۹۱۷ء کے انقلاب روس کے بعد سے ہی اشتراکی خیالات نے لوگوں کو متاثر کرنا شروع کر دیا تھا اور محنت کش طبقہ کی زبوں حالی اور اس کے استحصال کے بارے میں رہنما اور دانشور سنجیدہ ہو چکے تھے۔ ادب میں ترقی پسند تحریک سے پہلے ہی انقلابی نظریات جگہ پا رہے تھے۔ اختر حسین رائے پوری نے ۱۹۳۶ء سے پہلے ہی اپنا انقلاب آفریں مضمون ادب اور زندگی لکھا۔ اس کے بعد 'انگارے' کی اشاعت بھی ادب میں قدامت پرستی اور مروجہ اخلاقی اور مذہبی عقائد کے خلاف احتجاج کا درجہ رکھتی ہے۔ ترقی پسند تحریک سے پہلے ہی لوگوں میں سماج کے فرسودہ اداروں، بوسیدہ قدروں اور مصالحت پسند سیاسی تحریکوں سے بیزاری کا احساس پیدا ہو چلا تھا۔ (۱۸۴) ''۱۹۳۱ء میں کچھ نوجوان مصنفین نے افسانوں کی ایک چھوٹی سی کتاب انگارے کے نام سے چھاپ دی، اس کتاب نے ہمیں جھنجھلا دیا، اس کتاب میں اگرچہ تھی ہمارے دل کی بات مگر ہم اسے سننے کے لئے اس اچانک طور پر تیار نہیں تھے۔ احتجاج کا ایک طوفان اٹھا اور یہ کتاب ضبط کر لی گئی، اس کے لکھنے والے سجاد ظہیر، احمد علی، رشید جہاں اور صاحبزادہ محمود الظفر تھے۔''

(۱۸۵) ''انگارے کی بیشتر کہانیوں میں سنجیدگی اور ٹھہراؤ کم اور سماجی رجعت پرستی اور دقیانوسیت کے خلاف غصہ اور ہیجان زیادہ تھا۔ بعض جگہوں پر جنسی معاملات کے ذکر میں لارنس اور جوائس کا اثر بھی نمایاں تھا۔ رجعت پرستوں نے ان کی ان ہی خامیوں کو پکڑ کر انگارے اور اس کے مصنفین کے خلاف سخت پروپیگنڈہ کیا۔'' (۱۸۶) ''ہمارے ادب میں سماج کے رستے ہوئے زخموں کی مصوری سب سے پہلے انگارے کے ذریعہ کی گئی۔ رشید جہاں احمد علی سجاد ظہیر وغیرہ کے تلخ اور تیز نشتروں نے ہلچل سی مچا دی وہ تہہ در تہہ حجاب جن میں زندگی کو پوشیدہ رکھا گیا تھا، چاک کر دیئے گئے۔''

نئی زندگی اور ترقی پسند نظریات کا جو پودا انگارے کی صورت میں لگایا گیا تھا ترقی پسند تحریک کی صورت میں بار آور ہوا۔ کسی ادبی اور سیاسی تحریک کے پنپنے اور پھلنے پھولنے کے لئے ایک پس منظر ضروری ہے۔ بعض چیزیں ترتیب اور فنی اظہار میں خامیوں کے باوجود

تاریخ ساز ثابت ہوتی ہیں، 'انگارے' نے ترقی پسند رجحانات کو ادب میں آگے بڑھایا۔ ترقی پسند تحریک کے بانی وہ لوگ تھے جو جنگ عظیم دوم کے زمانے میں یورپ کی یونیورسٹیوں میں اعلیٰ تعلیم حاصل کرنے گئے تھے۔ ہٹلر کی سرکردگی میں فاشزم کے پھیلاؤ نے ایک سیاسی بحران پیدا کر دیا تھا اور یہ نوجوان جن کا تعلق برصغیر پاک و ہند سے تھا بین الاقوامی سیاسی بحران سے شدید طور پر متاثر ہوئے۔ خاص طور پر (۱۸۷) ''ہٹلر نے ایک ایک کر کے تہذیب و تمدن کی اعلیٰ قدروں پر حملہ کر دیا اور اپنے ملک کے اعلیٰ درجے کے ادیبوں، شاعروں، سائنسدانوں اور دانشوروں کو قید کر لیا یا جلاوطن کر کے دور دراز مقامات پر بھیج دیا۔ ٹامس مان اور ارنسٹ ٹولر جیسے بین الاقوامی شہرت رکھنے والے ادیب اور آئن سٹائن جیسا سائنسدان جلاوطن ہو کر بے سروسامانی کی زندگی بسر کر رہا تھا۔'' یہ صورتحال ایسی تھی جس نے فاشزم کے خلاف نفرت اور غم و غصہ کی ایک لہر دوڑا دی اور فاشزم کے خلاف تمام دنیا کے ادیبوں، دانشوروں اور ادب کے طالبعلموں نے متحد ہو کر تحریک کا آغاز کیا۔ یورپ میں مقیم ہندوستانی طالب علم بھی ان تمام تحریکات سے متاثر ہوئے، خاص طور سے سجاد ظہیر نے سوشلزم کے فلسفے اور مارکس کے مطالعے سے اثر قبول کیا اور اشتراکی خیالات نے رجعت پسند قوتوں سے نفرت اور ادب کو زندگی سے قریب لانے کی امنگ کو تیز کیا۔ ترقی پسند ادب کی تحریک کو قائم کرنے کا منصوبہ سجاد ظہیر اور ان کے ساتھیوں نے لندن میں ہی تیار کیا تھا۔ (۱۸۸) ''لندن میں ہندوستانی ترقی پسند ادیبوں نے اپنی تحریک کا جو پہلا مینی فسٹو تیار کیا تھا اس پر ڈاکٹر ملک راج آنند، سجاد ظہیر، ڈاکٹر جیوتی گھوش، ڈاکٹر کے ایس بھٹ، ڈاکٹر کے ایس سنہا اور ڈاکٹر دین محمد تاثیر کے دستخط تھے۔'' اس مینی فسٹو میں اس خیال کا اظہار کیا گیا تھا کہ ساری دنیا میں جو سماجی تبدیلیاں ہو رہی ہیں اس کا اثر یہاں کی سماج پر بھی پڑا ہے اور ہندوستانی ادیبوں کا فرض ہے کہ وہ وقت کی اس اہم آواز کی ہمنوائی کریں اور ادب کو قدامت پرستی کے جنجال سے نکال کر عوامی سطح تک لائیں اور زندگی کی بدلتی ہوئی قدروں کو ادب کا حصہ بنائیں تاکہ ایک توانا، صحت مند ترقی پسند ادب کی تخلیق کر کے تہذیبی، سماجی اور سیاسی پسماندگی کو دور کر سکیں۔ پریم چند ہندوستان کے ادیبوں میں وہ پہلے بڑے شخص تھے جنہوں نے اس مینی فیسٹو کی تائید کی۔ (۱۸۹) ''اور اپنے رسالے 'ہنس' میں شائع کر کے ایک اداریہ لکھا جس میں ان مقاصد کی حمایت کی اور کہا کہ یہ ہمارے ادب میں ایک نئے دور کا آغاز ہے۔''

سجاد ظہیر نے اپنے ساتھیوں کی مدد سے برصغیر کے تمام نامور سیاسی رہنماؤں اور ادیبوں سے اس ادبی تحریک کے قیام کے سلسلے میں تبادلہ خیال کیا۔ پریم چند، ڈاکٹر مولوی عبدالحق، مولانا حسرت موہانی، فراق گورکھپوری، سید سلیمان ندوی ان اکابرین نے ترقی پسند تحریک کو پہلے مرحلے میں ہی خوش آمدید کہا۔ پریم چند ابتدا ہی سے ترقی پسند تحریک کے پرجوش حامیوں میں سے تھے۔ لہٰذا ترقی پسند مصنفین کی پہلی کانفرنس کی صدارت کے لئے ان کے نام کا انتخاب ہوا۔ (۱۹۰) ''انجمن ترقی پسند مصنفین کی پہلی کانفرنس اپریل ۱۹۳۶ء میں لکھنؤ میں منشی پریم چند کی زیر صدارت منعقد کی گئی۔ انہی دنوں لکھنؤ میں انڈین نیشنل کانگریس کا سالانہ اجلاس بھی ہو رہا تھا جس کی وجہ سے انجمن کو سیاسی رہنماؤں کا تعاون بھی حاصل ہو گیا۔''

منشی پریم چند نے اس کانفرنس میں خطبہ صدارت پڑھا تھا، یہ خطبہ نئے ادب کے لئے ایک نئی منزل اور نئے مستقبل کی نشان راہ ہے۔ منشی پریم چند نے اپنے خطبہ صدارت میں اچھے ادب کی بنیاد سچائی، حسن آزادی اور انسان دوستی کو قرار دیا۔ (۱۹۱) ''ہمیں حسن کا معیار تبدیل کرنا ہوگا، ابھی تک اس کا معیار امیرانہ اور عیش پرورانہ تھا، ہمارا آرٹسٹ امرا کے دامن سے وابستہ رہنا چاہتا تھا۔ انہیں کی قدردانی پر اس کی ہستی قائم تھی اور انہیں کی خوشیوں اور رنجوں، مسرتوں اور تمناؤں، چشمکوں، رقابتوں کی تشریح و تفسیر آرٹ کا مقصد تھا۔ اس کی نگاہیں

محلوں اور بنگلوں کی طرف اٹھتی تھیں، جھونپڑے اور کھنڈر اس کے التفات کے قابل نہ تھے۔ انہیں وہ انسانیت کے دامن سے خارج سمجھتا تھا۔ اگر کبھی وہ ان کا ذکر بھی کرتا تھا تو مضحکہ اڑانے کے لئے اس کی دہقانی وضع اور معاشرت پر ہنسنے کے لئے، اس کا شین قاف درست نہ ہونا یا محاوروں کا غلط استعمال ظرافت کا ازلی سامان تھا۔ وہ بھی انسان ہے اس کا بھی دل ہے، اس میں بھی آرزوئیں ہیں۔ ہمارا مدعا ملک میں ایسی فضا پیدا کرنا ہے جس میں مطلوبہ ادب پیدا ہو سکے اور نشو و نما پا سکے۔ ہم چاہتے ہیں کہ ادب کے مرکزوں میں ہماری انجمنیں قائم ہوں وہاں ادب کے رجحانات پر باقاعدہ چرچے ہوں، مضامین پڑھے جائیں، مباحثے ہوں، تنقیدیں ہوں جب ہی وہ فضا تیار ہوگی، جب ہی ادب میں نشاۃ ثانیہ کا ظہور ہوگا۔ ہم ہر ایک صوبے میں ہر ایک زبان میں ایسی انجمنیں کھولنا چاہتے ہیں تاکہ اپنا پیغام ہر ایک زبان میں پہنچائیں۔ یہ سمجھنا غلطی ہوگی کہ یہ ہماری ایجاد ہے، ہر زبان میں اس خیال کی تخم ریزی فطرت نے اور حالات روزگار نے پہلے سے ہی کر رکھی ہے۔ جا بجا اس کے اکھوئے بھی نکلنے لگے ہیں۔ اس کی آبیاری کرنا اس کے آئیڈیل کو تقویت پہنچانا ہمارا مدعا ہے۔ ہماری کسوٹی پر وہ ادب کھرا اترے گا جس میں تفکر ہو، آزادی کا جذبہ ہو، حسن کا جوہر ہو، تعمیر کی روح ہو، زندگی کی حقیقتوں کی روشنی ہو، جو ہم میں حرکت ہنگامہ اور بے چینی پیدا کرے سلائے نہیں کیونکہ اب اور زیادہ سونا موت کی علامت ہوگی۔'' ترقی پسند تحریک نے ابتداء میں ہی غیر معمولی مقبولیت حاصل کی اور پریم چند کے علاوہ ہندوستان کے کئی ادیبوں نے ترقی پسند تحریک کی نہ صرف حمایت کی بلکہ اسے آگے بڑھانے میں پورا تعاون کیا۔ (۱۹۲) ''۱۹۳۶ء میں سب سے پہلی مرتبہ ہندوستان میں ایک اہم سماجی ضرورت نے باقاعدہ ایک ادبی تحریک کی شکل اختیار کی اور ایک برقی رو کی طرح ترقی پسند ادب کی تحریک، الٰہ آباد، لکھنؤ، دہلی، بمبئی، کلکتہ کا سفر کرتی ہوئی ہندوستان کے ہر اس شہر میں پہنچ گئی جہاں ادب کا کچھ چرچا تھا۔''

ترقی پسند تحریک اس لحاظ سے بھی اپنے دور کے تقاضوں کے مطابق تھی جبکہ پرانے عقائد توہمات اور رجعت پرستی سے اکتائے ہوئے لوگ عقلیت پسندی اور سائنس کی طرف مائل ہو رہے تھے۔ ساری دنیا میں مارکسی اور اشتراکی نظام کی کامیابی نے محنت کش طبقے میں بیداری کی ایک لہر دوڑا دی تھی۔ (۱۹۳) ''سوشلزم کے نظریہ کی سب سے بڑی اور نمایاں خصوصیت یہ تھی کہ اس نے بنیادی سیاسی، تہذیبی اور سماجی تبدیلیوں کا محرک اور معمار محنت کش عوام کو قرار دیا۔'' احیائیت، ماضی پرستی اور اصلاح پسندی کے بعد سیاست کے ساتھ ادب میں بھی تغیر پسندی اور انقلاب کے ذریعہ سماج کو بدلنے کے لئے ترقی پسند تحریک کا وجود میں آنا ناگزیر تھا اور یہی وجہ ہے کہ اس تحریک کا رخ ملک کے عوام، مزدوروں، کسانوں اور متوسط طبقے کی جانب تھا۔ (۱۹۴) ''اس تحریک کی کامیابی کا اندازہ اس سے کیا جا سکتا ہے کہ ادب کے ذہنی دھارے کو موڑنے کے ساتھ ساتھ اس نے عوام کی بہبودی کے جس مطمح نظر کو پیش کیا تھا وہ مطمح نظر کم از کم گفتار کی حد تک اس برصغیر میں انتہائی عقب افتادہ جماعتوں کا بھی مطمح نظر بن چکا ہے۔'' ترقی پسند ادبی تحریک پہلی بار ایک ایسی منظم ادبی تحریک تھی جس نے اردو کے علاوہ دوسری زبانوں کے ادیبوں کو بھی مقصدی اور ترقی پسند ادب کی تخلیق اور ترویج کے لئے ایک پلیٹ فارم پر لا کھڑا کیا۔ انجمن کی پہلی کانفرنس اپریل ۱۹۳۶ء کو لکھنؤ میں منعقد ہوئی۔ اس میں اردو کے علاوہ بنگالی، گجراتی، تامل، مراٹھی، ہندی اور تیلگو کے ادیب بھی شریک ہوئے۔ اردو ادب کی تاریخ میں اس یکجہتی کی مثال اور کہیں نہیں ملتی، مختلف زبانوں کے ادیب ایک دوسرے کے قریب آئے اور ایک دوسرے کے مسائل حل کرنے کی تحریک پیدا ہوئی، اپنی ابتدا کے زمانے سے ہی ترقی پسند تحریک کو شدید مخالفت کا سامنا کرنا پڑا۔ اس تحریک سے ایک طرف برطانوی سامراج کو خوف تھا اس تحریک کے بانیوں پر کمیونسٹ روس کے ایجنٹ ہونے کا الزام لگایا گیا۔ اخبار

Statesman کلکتہ نے اس تحریک کے خلاف اداریہ لکھا۔ سامراجی حکومت اسے سبوتاژ کرنے کی پالیسی پر عمل پیرا تھی۔ دوسری طرف اردو کے قدیم مکتبہ فکر سے وابستہ افراد نے بھی اعتراضات اور نکتہ چینیوں کا سلسلہ شروع کر دیا تھا۔ خاص طور پر (۱۹۵) ''اس تحریک کی مخالفت میں پہلا مضمون نواب جعفر علی خاں اثر لکھنوی کا بعنوان نیا ادب کدھر جا رہا ہے، نیا ادب جنوری فروری ۱۹۴۰ء کے شمارہ میں شائع ہوا۔'' ترقی پسند ادیبوں نے جن میں ڈاکٹر عبدالعلیم، سجاد ظہیر اور فیض احمد فیض شامل تھے اپنے جوابی مضامین میں ان کی غلط فہمیاں اور شکوک وشبہات کو دور کرنے کی کوشش کی۔ ترقی پسند ادب پر فحاشی کے بھی الزامات لگائے گئے۔ (۱۹۶) ''ترقی پسند ادیبوں نے ایک قرارداد کے ذریعہ فحاشی کی مذمت کی اور ادب کی صحت مند قدروں کو ترقی پسند ادب کی پہچان بتایا۔'' (۱۹۷) ''لیکن قاضی عبدالغفار اور مولانا حسرت موہانی نے اس قرارداد کی شدید مخالفت کی اور آخر کار یہ قرارداد مسترد ہوگئی۔'' لیکن باوجود ان اعتراضات کے ترقی پسند تحریک کے ترقی پسند اور حقیقت شعارانہ رجحان نے اردو کے تمام اصناف، نظم و نثر اور خاص طور پر افسانوی ادب کو بے انتہا متاثر کیا۔ فن اور موضوع دونوں اعتبار سے اردو کے افسانوی ادب میں انقلابی تبدیلیاں واقع ہوئیں۔ اردو کے افسانوی ادب میں ہمہ گیری، اندازِ بیان کی بے باکی، مظلوم کی حق اور حمایت میں حقیقت نگاری کے جن اصولوں کو اپنایا گیا ان میں سب سے اہم سماجی حقیقت پسندی ہے اور اس سلسلے میں خاص طور پر منٹو، عصمت چغتائی، راجندر سنگھ بیدی، حیات اللہ انصاری اور شوکت صدیقی کا نام لیا جا سکتا ہے۔ سماجی حقیقت پسندی بھی حقیقت نگاری کی طرح ہمارے یہاں پریم چند کے افسانوی ادب کی ایک نمایاں خصوصیت رہی ہے۔ لیکن ترقی پسند ادبی تحریک نے سماجی حقیقت پسندی کو ایک مستقل رجحان کی شکل دی۔

(۱۹۸) ''اردو افسانہ پر گو کئی مختلف مغربی تحریکیں اور ادبی رجحانات بیک وقت اثر انداز ہوئے لیکن نئے ادب یعنی ۱۹۳۶ء۔۱۹۳۷ء کی تحریک میں سماجی حقیقت نگاری سب سے نمایاں رجحان بن کر آئی۔ اس دور کی حقیقت نگاری میں معاشرتی مسائل کے علاوہ سیاسی مسائل کو بھی نمایاں دخل تھا کیونکہ ہمارے یہاں کی ترقی پسند تحریک اس کا حصہ تھی جو ایک آفاقی تحریک بن چکی تھی۔'' ادب اور سماج ایک دوسرے سے الگ نہیں اور سماج کے مظلوم پسماندہ اور رد کئے ہوئے افراد کی غیر جانبداری کے ساتھ بے رحمانہ اور سخت کھردری حقیقت نگاری بھی سماجی حقیقت نگاری کے طور مقبول ہوئی۔

پریم چند کے افسانوی ادب میں حقیقت نگاری اور سماجی حقیقت نگاری کا اپنا الگ معیار ہے۔ یہ کہا جا سکتا ہے کہ ترقی پسند تحریک کو پریم چند کی حقیقت نگاری نے آگے بڑھنے کے لئے روشنی دی۔ (۱۹۹) ''پریم چند نے حقیقت نگاری کی جو بنیادیں قائم کی ہیں وہ بڑی صحت مند ہیں۔ انہیں بنیادوں پر مستقبل کے اردو ادب کی عمارت کھڑی ہوگئی۔'' سوز وطن سے گئودان اور کفن تک پریم چند کے یہاں حقیقت نگاری اپنی مختلف شکلوں میں موجود ہے، خاص طور سے ان کا آخری دور کا افسانہ 'کفن' سماجی حقیقت نگاری کے تمام اوصاف سے بھرپور ہے۔ یہاں پریم چند نے سماجی حقیقت نگاری کا واضح اور بے لاگ بے رحمانہ طریقہ اختیار کیا ہے۔ کفن ترقی پسند تحریک اور اس کے ساتھ فروغ پانے والے مغربی رجحانات سے پہلے لکھا گیا ہے لیکن یہاں پریم چند نے سماجی حقیقت نگاری کو اپنانے والوں کے لئے ایک وسیع سرزمین مہیا کی۔ (۲۰۰) ''کفن اس دیہات کی کہانی ہے جسے پریم چند سے پہلے کسی نے قابل اعتنا نہیں سمجھا تھا۔ اس میں ایسے دو دیہاتیوں کو افسانے کا موضوع بنایا گیا ہے جن کے متعلق چند سال پہلے تک تصور بھی ذہن میں لانا محال تھا کہ وہ زندگی میں اتنے اہم بھی ہو سکتے ہیں کہ ان کے گرد کسی غیر فانی کہانی کا حلقہ بنایا جائے۔'' گھیسو اور مادھو کی نفسیات بھوک نے انہیں انسانی رشتوں سے لاتعلق بنا دیا تھا،

ان کرداروں کی بیباک اورنڈر تصویر کشی کی گئی۔ مذہب، اخلاق اور دنیاوی رسم ورواج سے الگ انسان کی بنیادی ضرورت روٹی پر توجہ دی گئی۔ اگر پیٹ خالی ہو تو تمام انسانی رشتے بے معنی ہو جاتے ہیں اور لاش کے لئے کفن بھی بھوک مٹانے کا ذریعہ بن سکتا ہے۔ سماجی حقیقت پسندی اس افسانے کا بنیادی وصف ہے، اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ ترقی پسند ادبی تحریک نے جس سماجی حقیقت پسندی کو ایک رجحان کے طور پر اپنایا وہ پریم چند کی یہاں اس تحریک سے پہلے موجود تھی اور یہ سماجی حقیقت پسندی ان کے افسانوی ادب میں سیاسی اور سماجی مسائل کی ابتدائی پیشکش کے ارتقا کو ظاہر کرتی ہے۔ (۲۰۱) ''حقیقت نگاری کا اہم ترین کام سماجی حقیقت کے تضاد کو بے نقاب کرنا ضدین کو ان کے منطقی نقطے تک لے جانا ہے۔'' پریم چند یہ کام کفن میں انجام دے چکے تھے، پریم چند نے گئودان میں بھی ایک اہم سماجی مسئلے کی نشاندہی کی ہے، یہ مسئلہ اگرچہ آج بھی جوں کا توں ہمارے سماج میں موجود ہے۔ (۲۰۲) ''ہوری اس ملک میں اب صرف آدمی پہچاننے کا نام نہیں رہ گیا ہے، یہ ایک قوم کے پہچاننے کا لفظ ہے۔ ہوریوں کی تعداد اب اتنی بڑھ گئی ہے کہ پورا سماج ان سے بھر گیا ہے، گئودان کا سارا ماحول ایک حلقہ، ایک سماج کا ماحول ہے۔'' (۲۰۳) ''اپنے سماج کے بیشمار ہوری محنت کرتے ہیں، میرا کہا سنا معاف کرنا دھنیا کہہ کر مر جاتے ہیں، یہاں تو مسائل کی چکی چلتی رہتی ہے، نیچے والا دانہ پس جاتا ہے تو اوپر والا دانہ پسنے کے لئے دو پاٹوں کے اندر ہو جاتا ہے۔''

معاشرے کے بارے میں حقیقت نگاری کا یہ رویہ پریم چند کے یہاں زندگی کے گہرے تجربے اور خاص کر ٹالسٹائی اور گورکی تصنیفات کے مطالعے اور انسان دوستی کے زیر اثر آیا لیکن پریم چند کی یہ حقیقت نگاری اردو کے ترقی پسند ادب میں ایک مؤثر ذریعہ اظہار بنی اور پریم چند سے نئے لکھنے والوں کو روشنی ملی۔ (۲۰۴) ''پریم چند اپنے آپ کو سماج کا جھنڈا لیکر چلنے والا سپاہی کے روپ میں دیکھتے ہیں، یہ مصنف ایسا سپاہی ہے جو کہ ہمیشہ سماج کو کس کر آواز دینے کو تیار ہے۔'' بعد میں ترقی پسند ادبی تحریک کے زیر اثر اردو کے افسانوی ادب میں کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، عصمت چغتائی، بلونت سنگھ، احمد ندیم قاسمی، شوکت صدیقی اور دوسرے لکھنے والوں نے سماجی حقیقت نگاری کو اپنے اپنے منفرد انداز میں برتا۔ (۲۰۵) ''سماجی حقیقت پسندی کے تحت موضوع اور فن دونوں کی نامیاتی اور جمالیاتی وحدت کے ساتھ انسانی شخصیت کی کلیت کی پیشکش کا وہ تصور بھی اہم ہے جسے حقیقت پسندی نے ایک اہم مقام دیا ہے۔ انسان کو مکمل تاریخی پس منظر میں اس کے تمام داخلی اور خارجی حقائق کے درمیان رکھ کر سماجی حقیقت پسند دعویٰ کر سکتا ہے کہ اس نے انسان کو صحیح طور پر پرکھا اور پہچانا ہے۔ ظاہر ہے اس سوال کا تعلق سماجی حقیقت پسندی کے فنی نقطہ نظر سے ہے جسے خاص طور سے سماجی حقیقت پسندوں نے اپنے اظہار کا وسیلہ بنایا ہے۔''

انگریزی ادب میں حقیقت نگاری کی طرح سماجی حقیقت نگاری بھی ایک غالب رجحان کے طور پر سماجی کشمکش کے دور میں وجود میں آئی۔ (۲۰۶) ''اقتصادی بحران کے زمانے کی تحریک جسے سماجی حقیقت پسندی کے نام سے جانا جاتا ہے۔ امریکن معاشرے کی اس زمانے کی ناانصافیوں اور برائیوں کی تصویر کشی کے لئے حقیقت پسندی کی طرح براہ راست اور سخت طریقہ اپنایا گیا۔ اس کے مقابلے میں اشتراکی حقیقت نگاری سرکاری سرپرستی میں مارکسی جمالیات کے اصولوں پر روس میں ۱۹۳۰ء سے لیکر ۱۹۹۱ء تک مملکت کے تحلیل ہو جانے تک رائج رہی۔ اس کا صرف سطح کی حقیقت سے کم تعلق تھا لیکن اس نے زندگی کی زیادہ وفادارنہ اور معروضی آئینہ داری کی۔ اگرچہ یہ بھی کہا گیا ہے کہ اس سچائی کی ریاست کے نظریاتی پروپیگنڈے کے مقصد کے حصول کے لئے ضرورت تھی۔ سوشلسٹ حقیقت نگاری نے عموماً فطرت نگاری کا آدرشی طریقہ اختیار کیا تاکہ اس سے کام لیکر نڈر کام کرنے والوں اور انجینئروں کی مجسم تصویریں پیش کرے جو اپنی شجاعانہ اثباتیت میں ایک دوسرے سے مشابہ تھے لیکن ان میں زندگی کی حرارت موجود نہ تھی۔ مغربی ادب میں حقیقت پسندی کے نام سے جو روایت موجود تھی اس کی

متعدد صورتوں کو لینن نے یہ کہہ کر رد کر دیا کہ یہ بورژوا حقیقت پسندی ہے اس کے مقابلے میں اس نے ایسی حقیقت پسندی کا تصور پیش کیا جو سماجی حرکت سے تعلق رکھتی اور مظلوم عوام کی نمائندگی کرتی تھی۔ وہ ناامیدی اور شکست خوردگی کی جگہ ایک نئے معاشرے کا خواب پیش کرتی تھی اسے اشتراکی حقیقت نگاری بھی کہا گیا۔'' پاکستان کے افسانوی ادب میں اشتراکی حقیقت نگاری سے زیادہ سماجی حقیقت نگاری سے کام لیا گیا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ہمارے یہاں وہ معاشی اور صنعتی انقلاب آیا ہی نہیں جو ادبی قدروں کو تبدیل کر کے جاگیردارانہ تصورات کے مقابلے میں صحیح معنوں میں صنعت و سرمائے کے دور کے رجحانات کو پروان چڑھائے اور پھر سماجی ارتقا کی نئی شکلوں کو پیش کرے۔ (۲۰۷) ''اشتراکیت کے دور میں ذرائع پیداوار جب عوام یا اجتماع کی ملکیت قرار پاتے ہیں تو ادب میں سوشلسٹ حقیقت نگاری جنم لیتی ہے۔''

جہاں سوشلسٹ معاشرے کا قیام عمل میں آ جاتا ہے وہاں بھی ادبی قدریں اتنی جلد نہیں بدلتیں۔ چین جیسے ملک میں فیوڈل سسٹم اور جاگیردارانہ نظام کے خاتمے کے بعد بھی روایت کو کلیتاً ترک نہیں کیا گیا، پرانی ادبی اور ثقافتی قدریں نئی زندگی کے جلوؤں کے ساتھ قائم رہی ہیں۔ پاکستان میں تو چین جیسی صورتحال بھی نہیں یہاں تو اب تک عوام جاگیردارانہ اور قبائلی نظام کی چکی میں پس رہے ہیں۔ اگرچہ بڑے پیمانے پر نہ سہی لیکن کسی نہ کسی پیمانے پر صنعت و سرمائے کی داغ بیل بھی پڑ چکی تھی۔ (۲۰۸) ''چونکہ پاکستان میں اس وقت تاریخ کے تینوں دور یعنی جاگیرداری، سرمایہ داری اور اشتراکیت ایک دوسرے سے بری طرح گڈ مڈ ہو رہے ہیں، اس لئے یہاں تینوں دوروں سے متعلق ادبی قدریں بھی موجود ہیں اور ایک دوسرے سے باہم دست بہ گریباں ہو رہی ہیں۔ جہاں تک سوشلسٹ نقطہ نظر کا تعلق ہے اس کا سب سے پہلا مقصد معاشرت اور معاشرتی تضادات کو طبقاتی زاویئے سے دیکھنا ہے۔ استحصالی طبقوں جاگیردار اور سرمایہ دار کے انسان دشمن رویوں کو بے نقاب کرنا ہے، نچلے مظلوم طبقوں کو احساس اور شعوری طور پر مربوط کرنا ہے۔''

پاکستان کی موجودہ صورتحال کے پیش نظر حقیقت پسندی کا وہ نظریہ جو پریم چند کے یہاں موجود تھا اور ترقی پسند تحریک نے جسے ایک مضبوط رجحان کی شکل دی تھی اب بھی اس کے اثرات ہمارے افسانوی ادب میں موجود ہیں۔ سماجی حقیقت پسندی جو مارکسیت سے متاثر تو ہے لیکن تمام تر سوشلسٹ حقیقت نگاری نہیں، ایک مضبوط رجحان کی شکل اختیار کر چکی ہے اور شوکت صدیقی کے افسانوی ادب میں سماجی حقیقت نگاری ان کی شناخت بن گئی ہے۔ (۲۰۹) ''ترقی پسند تحریک نے جب ادب اور زندگی کے باہمی ربط پر زور دیا تھا اور ادب کے ارتقائی عمل کو پیش نظر رکھا تھا تو یہ محض حیاتیاتی تصور کا اظہار نہیں تھا بلکہ زندگی کی عمرانیاتی شعور کی وضاحت بھی تھی۔ انسانی زندگی اور معاشرہ دونوں کو ایک اکائی کی حیثیت سے پیش کیا گیا تھا۔ معاشرے سے باہر انسانی زندگی کا تصور محال ہے، اس حقیقت پر ترقی پسند تحریک نے اپنے ادبی تصورات کی بنیاد رکھی تھی۔''

ترقی پسند تحریک نے زندگی اور معاشرے کے جس اکائی کے تصور کو جنم دیا تھا، ترقی پسند افسانہ نگاروں کے یہاں یہ تصور کسی نہ کسی صورت میں ملتا ہے۔ خاص کر شوکت صدیقی کے افسانوی ادب میں فرد اور معاشرے کی اکائی کا تصور سماجی حقیقت نگاری کی شکل میں ان کی تمام تخلیقات میں موجود ہے۔

کتابیات (دوسرا باب)

(۱) فردوس انور قاضی ڈاکٹر، اردو افسانہ نگاری کے رجحانات (مکتبہ عالیہ لاہور طبع اول ۱۹۹۰ء) /ص ۶۹
(۲) شہزاد منظر، پاکستان میں اردو افسانے کے پچاس سال (پاکستان اسٹیڈی سینٹر جامعہ کراچی، طبع اول ۱۹۹۷ء) /ص ۳۹
(۳) احتشام حسین، پریم چند کی ترقی پسندی منشی پریم چند شخصیت اور کارنامے مرتبہ قمر رئیس (مکتبہ حالیہ رام پور طبع اول ۱۹۶۲ء) /ص ۲۱۴
(۴) صغیر افراہیم ڈاکٹر، اردو افسانہ ترقی پسند تحریک سے قبل (ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ ۱۹۹۱ء) /ص ۱۹۳
(۵) ایضاً /ص ۱۹۳
(۶) فردوس انور قاضی ڈاکٹر، اردو افسانہ نگاری کے رجحانات (مکتبہ عالیہ لاہور ۱۹۹۰ء) /ص ۴۴
(۷) مجنوں گورکھپوری، نکات مجنوں (مکتبہ عزم و عمل کراچی طبع اوّل ۱۹۶۶ء) /ص ۱۲
(۸) محمد حسن ڈاکٹر، اردو ادب میں رومانوی تحریک (کاروان ادب ملتان ۱۹۸۶ء) /ص ۵۹
(۹) صغیر افراہیم ڈاکٹر، اردو افسانہ ترقی پسند تحریک سے قبل (ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ ۱۹۹۱ء) /ص ۱۰۵
(۱۰) محمد حسن ڈاکٹر، اردو ادب میں رومانوی تحریک (کاروان ادب ملتان ۱۹۸۶ء) /ص ۳۶
(۱۱) پریم چند کے بہترین افسانے مقدمہ قمر رئیس ڈاکٹر مرتبہ طارق چودھری (چودھری اکیڈمی لاہور۔ ت ن) /ص ۱۷
(۱۲) اختر حسین رائپوری ڈاکٹر روشن مینار (اردو مرکز لاہور، طبع اول ۱۹۵۸ء) /ص ۹۵
(۱۳) مسعود رضا خاکی ڈاکٹر، اردو افسانے کا ارتقا (مکتبہ خیال لاہور، طبع اوّل ۱۹۸۷ء) /ص ۲۹۱۔۲۹۲
(۱۴) پروفیسر وقار عظیم، نیا افسانہ (ساقی بک ڈپو دہلی طبع اوّل ت ن) /ص ۱۷
(۱۵) خواجہ احمد عباس، پریم چند ہم سب کے استاد۔ ماہنامہ سہیل گیا، پریم چند نمبر ص ۳۵
(۱۶) حنیف فوق ڈاکٹر متوازی نقوش (نفیس اکیڈمی کراچی، طبع اوّل ۱۹۸۹ء) /ص ۲۸۹
(۱۷) وقار عظیم، داستاں سے افسانے تک (اردو اکیڈمی سندھ، کراچی۔ طبع دوم ۱۹۶۶ء) /ص ۲۰۵
(۱۸) فردوس انور قاضی ڈاکٹر، اردو افسانہ نگاری کے رجحانات (مکتبہ عالیہ لاہور طبع اوّل ۱۹۹۰ء) /ص ۲۲۶
(۱۹) صادق ڈاکٹر، ترقی پسند تحریک اور اردو افسانہ (اردو مجلس دہلی طبع اوّل ۱۹۸۱ء) /ص ۱۲۷
(۲۰) ایضاً /ص ۱۳۱
(۲۱) ممتاز شیریں، معیار (نیا ادارہ لاہور طبع اوّل ۱۹۶۳ء) /ص ۵۹
(۲۲) زیب النساء ڈاکٹر، سجاد ظہیر حیات و خدمات (انڈیکا دہلی طبع اوّل ۱۹۹۸ء) /ص ۱۱۸
(۲۳) حنیف فوق ڈاکٹر، مثبت قدریں (دبستان مشرق ڈھاکہ طبع اوّل ۱۹۶۸ء) /ص ۲۴۹
(۲۴) زیب النساء ڈاکٹر، سجاد ظہیر حیات و خدمات (انڈیکا دہلی طبع اوّل ۱۹۹۸ء) /ص ۶۶
(۲۵) ممتاز شیریں، معیار (نیا ادارہ لاہور طبع اوّل ۱۹۶۳ء) /ص ۵۹
(۲۶) ایضاً /ص ۹۸
(۲۷) حنیف فوق ڈاکٹر، متوازی نقوش (نفیس اکیڈمی کراچی طبع اوّل ۱۹۸۹ء) /ص ۲۳۰
(۲۸) مجتبیٰ حسین، ادب و آگہی (مکتبہ افکار کراچی ت ن) / ص ۲۴۰
(۲۹) فردوس انور قاضی ڈاکٹر، اردو افسانہ نگاری کے رجحانات (مکتبہ عالیہ لاہور طبع اوّل ۱۹۹۰ء) /ص ۲۲۴
(۳۰) سہیل بخاری ڈاکٹر، اردو ناول کی تاریخ و تنقید (مکتبہ میری لائبریری لاہور ۱۹۶۶ء) /ص ۲۲۴
(۳۱) ممتاز شیریں، معیار (نیا ادارہ لاہور طبع اوّل ۱۹۶۳ء) /ص ۵۹
(۳۲) دیوندر استر، بیسویں صدی، ادبی رجحانات اور فکری اثرات، ماہنامہ آئندہ کراچی، بیسویں صدی نمبر دسمبر ۲۰۰۰ء) /ص ۵۱۔۵۲

(۳۳) شوکت صدیقی، جانگلوس جلد اوّل طبع اوّل، صریر خامہ (رکتاب پبلیکیشنز کراچی، فروری ۱۹۸۷ء) / ص ۱۹
(۳۴) مجنوں گورکھپوری، ادب اور زندگی (کتاب خانہ دانش محل لکھنؤ طبع دوم ۱۹۴۴ء) /ص ۱۴۷
(۳۵) ایضاً /۱۴۶
(۳۶) فضل رب ڈاکٹر، سوشیولوجی اف لٹریچر (کامن ویلتھ پبلشرز نئی دہلی ۱۹۹۲ء) /ص ۶
(۳۷) عبداللہ یوسف علی، انگریزی عہد میں ہندوستان کی تمدن کی تاریخ (دوست ایسوسی ایٹس لاہور ۱۹۹۶ء) /ص ۱۹۷
(۳۸) ایضاً /ص ۳۷۲
(۳۹) جواہر لال نہرو ، دی ڈسکوری آف انڈیا (دی سگنٹ پریس کلکتہ ۱۹۴۶ء) /ص ۳۷۲
(۴۰) عبداللہ یوسف علی، انگریزی عہد میں ہندوستان کے تمدن کی تاریخ (دوست ایسوسی ایٹس، لاہور ۱۹۹۶ء) ص/۲۱۶
(۴۱) ایضاً /ص ۱۶۹
(۴۲) پنڈت جواہر لال نہرو، دی ڈسکوری آف انڈیا (دی سگنٹ پریس کلکتہ ۱۹۴۶ء) /ص ۳۷۴
(۴۳) احتشام حسین، اردو ادب کی تنقیدی تاریخ (ترقی اردو بیورو نئی دہلی طبع دوم ۱۹۸۸ء) /ص ۱۷۸
(۴۴) عبداللہ یوسف علی، انگریزی عہد میں ہندوستان کے تمدن کی تاریخ (دوست ایسوسی ایٹس لاہور ۱۹۹۶ء) /ص ۱۹۷
(۴۵) راج موہن گاندھی، مسلم افکار ترجمہ محمد فاروق قریشی (فکشن ہاؤس لاہور ۱۹۹۶ء) /ص ۹۴
(۴۶) عتیق احمد، اردو ادب میں احتجاج (مکتبہ عالیہ لاہور طبع اوّل ۱۹۸۷ء) /ص ۱۲۵
(۴۷) ایضاً /ص ۱۲۰
(۴۸) عبداللہ یوسف علی، انگریزی عہد میں ہندوستان کے تمدن کی تاریخ (دوست ایسوسی ایٹس لاہور ۱۹۹۶) /ص ۳۰۱
(۴۹) ایضاً /ص ۳۰۲
(۵۰) ایضاً /ص ۲۶۹
(۵۱) ایضاً /ص ۲۶۹
(۵۲) پنڈت جواہر لال نہرو، دی ڈسکوری آف انڈیا (دی سگنٹ پریس کلکتہ ۱۹۴۶ء) /ص ۳۴۷
(۵۳) ابواللیث صدیقی ڈاکٹر ، آج کا اردو ادب (قمر کتاب گھر کراچی طبع دوم ۱۹۸۲ء) /ص ۱۱
(۵۴) عبداللہ یوسف علی، انگریزی عہد میں ہندوستان کے تمدن کی تاریخ (دوست ایسوسی ایٹس لاہور ۱۹۹۶ء) /ص ۲۰۲
(۵۵) شیخ محمد اکرام، موج کوثر (ادارہ ثقافت اسلامیہ لاہور، طبع نہم ۱۹۷۵ء) /ص ۱۳۷
(۵۶) ابواللیث صدیقی ڈاکٹر، آج کا اردو ادب (قمر کتاب گھر کراچی، طبع دوم ۱۹۸۲ء) /ص ۳۲
(۵۷) سید عبداللہ ڈاکٹر، وجہی سے عبدالحق تک (مکتبہ خیاباں ادب لاہور طبع دوم ۱۹۷۷ء) /ص ۸۱
(۵۸) سید احتشام حسین، اردو ادب کی تنقیدی تاریخ (ترقی اردو بیورو، نئی دہلی، طبع دوم ۱۹۸۸ء) /ص ۱۹۴
(۵۹) عبداللہ یوسف علی، انگریزی عہد میں ہندوستان کے تمدن کی تاریخ (دوست ایسوسی ایٹس لاہور ۱۹۹۶ء) /ص ۲۲۲
(۶۰) ممتاز حسین، ناول نگار منشی پریم چند، پریم چند کا تنقیدی مطالعہ مرتبہ مشرف احمد (نفیس اکیڈمی، کراچی طبع اول ۱۹۸۶ء) /ص ۲۰۶
(۶۱) اورون کے گھوش، ہاؤ انڈیا ون فریڈم (اجنتا پبلی کیشنز دہلی ۱۹۸۹ء) ص ۸۳
(۶۲) جواہر لال نہرو، دی ڈسکوری آف انڈیا (دی سگنٹ پریس کلکتہ طبع اوصل ۱۹۴۶ء) /ص ۳۵۷
(۶۳) ایضاً /۳۶۹
(۶۴) اختر حسین رائے پوری ڈاکٹر، ادب اور انقلاب (نفیس اکیڈمی کراچی ۱۹۸۹ء) /ص ۴۳
(۶۵) جواہر لال نہرو، دی ڈسکوری آف انڈیا (دی سگنٹ پریس کلکتہ طبع اوّل ۱۹۴۶ء) /ص ۳۶۹
(۶۶) اشتیاق حسین قریشی ڈاکٹر، جدوجہد پاکستان مترجم ہلال احمد زبیری (شعبہ تصنیف و تالیف و ترجمہ کراچی یونیورسٹی۔ کراچی) /ص ۳۲
(۶۷) تاراچند، تاریخ تحریک آزادیٔ ہند جلد سوم مترجم عدیل عباسی (ترقی اردو بیورو نئی دہلی ۱۹۸۵ء) / ص ۴۵
(۶۸) اشتیاق حسین قریشی ڈاکٹر، جدوجہد پاکستان مترجم ہلال احمد زبیری (شعبہ تصنیف و تالیف و ترجمہ کراچی یونیورسٹی۔ کراچی) /ص ۳۲
(۶۹) تاراچند، تاریخ تحریک آزادیٔ ہند جلد سوم مترجم عدیل عباسی (ترقی اردو بیورو نئی دہلی ۱۹۸۵ء) /ص ۲۲۰
(۷۰) جواہر لال نہرو، دی ڈسکوری آف انڈیا (دی سگنٹ پریس کلکتہ طبع اوّل ۱۹۴۶ء) /ص ۴۲۰

(۷۱) احتشام حسین ادب اور سماج (کتب پبلشرز لمیٹڈ، بمبئی طبع اوّل ۱۹۴۸ء) /ص ۶۴

(۷۲) حنیف فوق ڈاکٹر، مثبت قدریں (دبستان مشرق ڈھاکہ طبع اوّل ۱۹۶۸ء) /ص ۳۴۹

(۷۳) جواہر لال نہرو، دی ڈسکوری آف انڈیا (دی سگنٹ پریس کلکتہ طبع اوّل ۱۹۴۶ء) /ص ۴۲۰

(۷۴) جی ادھیکاری، ڈولپمنٹ آف آئیڈلوجی آف نیشنل رولیشنز۔ دی چیلنج مرتب نیستھ رنجن رائے وغیرہ (پیپلس پبلشنگ ہاؤس نئی دہلی ۱۹۸۴ء) /ص ۱۱

(۷۵) تاراچند، تاریخ تحریک آزادیٔ ہند جلد سوم مترجم عدیل عباسی (ترقی اردو بیورو نئی دہلی ۱۹۸۵ء) /ص ۶۴۵

(۷۶) ایضاً /ص ۶۴۷۔۶۴۸

(۷۷) اشتیاق حسین قریشی ڈاکٹر، جدوجہد پاکستان مترجم ہلال احمد زبیری (شعبہ تصنیف وتالیف وترجمہ کراچی یونیورسٹی۔ کراچی) /ص ۷۶

(۷۸) مولانا ابوالکلام آزاد، آزادی ہند ترجمہ محمد مجیب (مکتبہ رشیدیہ کراچی) /ص ۸۳

(۷۹) تاراچند، تاریخ تحریک آزادیٔ ہند جلد سوم مترجم عدیل عباسی (ترقی اردو بیورو نئی دہلی ۱۹۸۵ء) /ص ۶۴۰

(۸۰) شکیب نیازی، کرشن چندر کے افسانوی ادب میں حقیقت نگاری (موڈرن پبلشنگ ہاؤس نئی دہلی طبع اوّل ۱۹۹۱ء) /ص ۲۱۳

(۸۱) صادق ڈاکٹر، ترقی پسند تحریک اور اردو افسانہ (اردو مجلس دہلی طبع اوّل ۱۹۸۱ء) /ص ۱۳۴

(۸۲) خلیل الرحمٰن اعظمی، اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک (ایجوکیشن بک ہاؤس علی گڑھ طبع دوم ۱۹۷۹ء) /ص ۲۰۰

(۸۳) وقار عظیم، داستان سے افسانے تک (اردو اکیڈی سندھ کراچی۔ طبع دوم ۱۹۶۶ء) /ص ۲۳۱

(۸۴) منٹو ایک کتاب، (منٹو اور سخن ہائے گفتنی۔ ڈاکٹر حنیف فوق) مرتبہ صہبا لکھنوی (مکتبہ افکار کراچی طبع اوّل ۱۹۹۴ء) /ص ۱۷

(۸۵) منٹو ایک کتاب، ایک اور صنم الطاف گوہر) مرتبہ صہبا لکھنوی (مکتبہ افکار کراچی طبع اوّل ۱۹۹۴ء) /ص ۳۷۹

(۸۶) سجاد ظہیر، روشنائی (مکتبہ اردو لاہور طبع اوّل ۱۹۵۶ء) /ص ۲۷۵

(۸۷) ایضاً /ص ۲۸۴

(۸۸) اختر حسین رائے پوری ڈاکٹر، گرد راہ (مکتبہ افکار کراچی طبع اوّل ۱۹۸۴ء) /ص ۱۵۶

(۸۹) اشتیاق حسین قریشی ڈاکٹر، جدوجہد پاکستان مترجم بلال احمد زبیری (شعبہ تصنیف وتالیف وترجمہ کراچی یونیورسٹی، کراچی) /ص ۲۶۵

(۹۰) ایضاً /ص ۲۶۸

(۹۱) ایضاً / ص ۳۸۶

(۹۲) سید طفیل احمد منگلوری، مسلمانوں کا روشن مستقبل (حماد الکتبی لاہور طبع پنجم ۱۹۴۵ء) ص ۴۸۵)

(۹۳) احتشام حسین، ادب اور سماج (کتب پبلشرز لمیٹڈ بمبئی طبع اوّل ۱۹۴۸ء) /ص ۶۴

(۹۴) سید حسن ریاض، پاکستان ناگزیر تھا (شعبہ تصنیف وتالیف وترجمہ کراچی یونیورسٹی، کراچی، طبع ششم ۱۹۹۲ء) / ص ۲۷۹

(۹۵) اختر حسین رائے پوری ڈاکٹر، گرد راہ (مکتبہ افکار کراچی، طبع اوّل ۱۹۸۴ء) /ص ۱۷۱

(۹۶) سید حسن ریاض، پاکستان ناگزیر تھا (شعبہ تصنیف وتالیف وترجمہ کراچی یونیورسٹی، کراچی، طبع ششم ۱۹۹۲ء) /ص ۲۸۰

(۹۷) ممتاز شیریں، معیار (نیا ادارہ لاہور، طبع اوّل ۱۹۶۳ء) /ص ۱۷۶

(۹۸) محمد حسن ڈاکٹر، اردو افسانے کا ارتقاء (نگار پاکستان اصناف ادب نمبر کراچی) /ص ۴۳

(۹۹) احمد ندیم قاسمی، اردو افسانہ پاکستانی ادب ۱۹۹۰ء مرتبہ رشید امجد (اکادمی ادبیات پاکستان، اسلام آباد ۱۹۹۱ء) /ص ۱۱۵

(۱۰۰) اختر حسین رائے پوری ڈاکٹر، گرد راہ (مکتبہ افکار کراچی، طبع اوّل ۱۹۸۴ء) /ص ۳۱۴

(۱۰۱) رشید امجد، پاکستانی افسانے کا فکری، سیاسی وسماجی پس منظر، پاکستانی ادب ۱۹۹۰ء مرتبہ رشید امجد (اکادمی ادبیات پاکستان، اسلام آباد ۱۹۹۱ء) /ص ۱۶۴

(۱۰۲) احتشام حسین، اردو افسانہ ایک گفتگو، نگار پاکستان اصناف ادب نمبر۔ کراچی /ص ۲۵

(۱۰۳) محمد حسن ڈاکٹر، اردو افسانے کا ارتقاء ۔ نگار پاکستان اصناف ادب نمبر۔ کراچی /ص ۳۵

(۱۰۴) اسلم آزاد ڈاکٹر، اردو ناول آزادی کے بعد (سیمانت پرکاشن نئی دہلی ۱۹۹۰ء) /ص ۴۱

(۱۰۵) حنیف فوق ڈاکٹر، متوازی نقوش (نفیس اکیڈی کراچی ۱۹۸۹ء) /ص ۱۶

(۱۰۶) اعجاز راہی ڈاکٹر، اردو افسانہ ۱۹۷۵ء تک، پاکستانی ادب ۱۹۹۰ء مرتبہ رشید امجد (اکادمی ادبیات پاکستان، اسلام آباد ۱۹۹۱ء) /ص ۱۵۱

(۱۰۷) رشید امجد، پاکستانی افسانے کا فکری، سیاسی وسماجی پس منظر، پاکستانی ادب ۱۹۹۰ء مرتبہ رشید امجد (اکادمی ادبیات پاکستان اسلام آباد ۱۹۹۱ء) /ص ۱۶۴

(۱۰۸) شوکت صدیقی، طبقاتی جدوجہد اور بنیاد پرستی، (رکتاب پبلی کیشنز کراچی طبع اوّل ۱۹۸۸ء) /ص ۲۲۳

(۱۰۹) ڈاکٹر نگہت ریحانہ خان، ہمعصر افسانے میں فن اور تکنیک کے تجربات، نیا افسانہ، مسائل اور میلانات۔ مرتبہ قمر رئیس (اردو اکادمی دہلی ۱۹۹۲ء) /ص ۱۳۶
(۱۱۰) احتشام حسین، تنقیدی جائزے (احباب پبلشر لکھنؤ۔ طبع سوئم ۱۹۵۶ء) /ص ۲۴
(۱۱۱) سید لطیف حسین ادیب ڈاکٹر، رتن ناتھ سرشار کی ناول نگاری (کل پاکستان انجمن ترقی اردو کراچی ۱۹۶۱ء) /ص ۲۸
(۱۱۲) اختر حسین رائے پوری ڈاکٹر، ادب اور انقلاب (نفیس اکیڈمی کراچی ۱۹۸۹ء) /ص ۶۳
(۱۱۳) قمر رئیس ڈاکٹر، پریم چند کا تنقیدی مطالعہ (سرسید بک ڈپو علی گڑھ، طبع اوّل ۱۹۵۹ء) /ص ۸۱
(۱۱۴) ایضاً /ص ۸۶
(۱۱۵) مجتبیٰ حسین، ادب و آگاہی (مکتبہ افکار کراچی ت ن) /ص ۱۷۹
(۱۱۶) مجنوں گورکھپوری، نکاتِ مجنوں (مکتبہ عزم و عمل کراچی، طبع اوّل ۱۹۶۶ء) /ص ۱۳۔۱۴
(۱۱۷) اشتیاق حسین قریشی ڈاکٹر، براعظم پاک و ہند کی ملت اسلامیہ مترجم ہلال احمد زبیری (تصنیف و تالیف و ترجمہ کراچی یونیورسٹی، کراچی۔ طبع اوّل ۱۹۶۷ء) /ص ۳۱۴
(۱۱۸) احتشام حسین، روایت اور بغاوت (ادارہ فروغ اردو، لکھنؤ طبع دوئم ۱۹۷۲ء) /ص ۱۸۴
(۱۱۹) ایضاً /ص ۱۸۷
(۱۲۰) احتشام حسین، تنقیدی جائزے (احباب پبلشر لکھنؤ۔ طبع سوئم ۱۹۵۶ء) /ص ۷۵
(۱۲۱) حامد حسین قادری داستان تاریخ اردو (اردو اکیڈمی، سندھ کراچی۔ طبع چہارم ۱۹۸۶ء) /ص ۳۳۹
(۱۲۲) ہارون خاں شیروانی، سید احمد خان اور ہندو مسلم اتحاد۔ سالنامہ نگار، سرسید نمبر کراچی ۱۹۷۱ء /ص ۸۶
(۱۲۳) وجہی سے عبدالحق تک۔ مرتبہ ڈاکٹر سید عبداللہ (مکتبہ خیابان ادب لاہور، طبع دوم ۱۹۷۷ء) /ص ۶۸
(۱۲۴) ایضاً /ص ۹۷
(۱۲۵) ابواللیث صدیقی ڈاکٹر، جدید اردو ادب کا بانی (نگار پاکستان سرسید نمبر حصہ دوم کراچی ۱۹۷۱ء) /ص ۲۰۲
(۱۲۶) آل احمد سرور، تہذیب و ادب میں سرسید کا کارنامہ (نگار پاکستان سرسید نمبر حصہ دوم کراچی ۱۹۷۱ء) /ص ۳۲۳
(۱۲۷) احسن فاروقی ڈاکٹر، سرسید کا طرز ادا (نگار پاکستان سرسید نمبر حصہ دوم کراچی ۱۹۷۱ء) / ص ۲۶۲
(۱۲۸) احسن فاروقی ڈاکٹر، اردو ناول کی تنقیدی تاریخ (سندھ ساگر اکیڈمی۔ لاہور ۱۹۶۸ء) /ص ۲۷
(۱۲۹) ایضاً / ۲۹
(۱۳۰) عزیز احمد، ترقی پسند ادب (عصری مطبوعات کراچی ۱۹۸۶ء) /ص ۱۳۷
(۱۳۱) تمکین کاظمی ڈاکٹر نذیر احمد بحیثیت مصلح نقوش جون ۱۹۵۶ء (ادارہ فروغ اردو لاہور) /ص ۲۰۸
(۱۳۲) ایضاً /ص ۲۱۱
(۱۳۳) ایضاً /ص ۲۱۷
(۱۳۴) وقار عظیم، داستان سے افسانے تک (اردو اکیڈمی سندھ، کراچی طبع دوم ۱۹۶۶ء) /ص ۴۵
(۱۳۵) سید لطیف حسین ادیب ڈاکٹر، رتن ناتھ سرشار کی ناول نگاری (کل پاکستان انجمن ترقی اردو کراچی طبع اوّل ۱۹۶۱ء) /ص ۵۳
(۱۳۶) ایضاً /ص ۱۵۰
(۱۳۷) کے کے کھلر۔ اردو ناول کا نگار خانہ (سیمانت پرکاشن دہلی ۱۹۸۳ء) /ص ۱۹
(۱۳۸) احتشام حسین، ذوق ادب و شعور (کتاب پبلشرز لکھنؤ طبع اوّل ۱۹۶۵ء) /ص ۱۸۲
(۱۳۹) ایضاً /ص ۱۸۴
(۱۴۰) احسن فاروقی ڈاکٹر، اردو ادب کی تنقیدی تاریخ (سندھ ساگر اکیڈمی لاہور ۱۹۶۸ء) /ص ۱۱۳
(۱۴۱) سید لطیف حسین ادیب ڈاکٹر، رتن ناتھ سرشار کی ناول نگاری (کل پاکستان انجمن ترقی اردو کراچی طبع اوّل ۱۹۶۱ء) /ص ۵۳۔۵۴
(۱۴۲) ابواللیث صدیقی ڈاکٹر، آج کا اردو ادب (قمر کتاب گھر کراچی طبع دوم ۱۹۸۲ء) /ص ۱۸۴
(۱۴۳) عزیز احمد، ترقی پسند ادب (عصری مطبوعات کراچی ۱۹۸۶ء) /ص ۱۴۰
(۱۴۴) ممتاز منگلوری ڈاکٹر، شرر کے تاریخی ناول اور ان کا تحقیقی اور تنقیدی جائزہ (مکتب خیابان ادب لاہور ۱۹۷۸ء) /ص ۴۴
(۱۴۵) مولانا عبدالحلیم شرر، فردوس بریں مرتبہ سید وقار عظیم (مجلس ترقی ادب لاہور طبع دوم ۱۹۶۷ء) /ص ۲
(۱۴۶) یوسف سرمست ڈاکٹر، بیسویں صدی میں اردو ناول (ترقی اردو بیورو نئی دہلی ۱۹۹۰ء) /ص ۱۲۰

(۱۴۷) سہیل بخاری ڈاکٹر، ناول نگاری (میری لائبریری لاہور۔طبع اوّل ۱۹۶۶ء) /ص ۲۱۵
(۱۴۸) میمونہ بیگم انصاری ڈاکٹر، مرزا محمد ہادی و مرزا رسوا، تعارف رشید احمد صدیقی (مجلس ترقی ادب لاہور طبع اول ۱۹۶۳ء) /ص ۸
(۱۴۹) ایضاً /ص ۲۸۴
(۱۵۰) ایضاً /ص ۲۲۰
(۱۵۱) ابواللیث صدیقی ڈاکٹر، آج کا اردو ادب (قمر کتاب گھر کراچی طبع دوم ۱۹۸۲ء) /ص ۱۹۱
(۱۵۲) وی پی سوری ڈاکٹر۔ اردو فکشن میں طوائف (ادارہ فکر جدید نئی دہلی ۱۹۹۲ء) /ص ۱۲۸
(۱۵۳) احسن فاروقی ڈاکٹر۔ مقدمہ شریف زادہ (اردو اکیڈمی سندھ کراچی ت ن) /ص ۸
(۱۵۴) ادیب سہیل، اردو کی پہلی خاتون ناول نگار، اصلاح النساء مصنفہ رشید النساء (روشن خیال کراچی ۲۰۰۰ء) / ص ۱۲
(۱۵۵) وقار عظیم، داستان سے افسانے تک (اردو اکیڈمی سندھ کراچی، طبع دوم ۱۹۶۶ء) /ص ۴۲
(۱۵۶) ایضاً /ص ۴۳
(۱۵۷) قمر رئیس ڈاکٹر، پریم چند کا تنقیدی مطالعہ (سرسید بک ڈپو علی گڑھ، طبع اوّل ۱۹۵۹ء) /ص ۶۱۔۶۲
(۱۵۸) مجتبیٰ حسین، ادب و آگہی (مکتبہ افکار کراچی ت ن) /ص ۲۷۱
(۱۵۹) پریم چند کے بہترین افسانے، مقدمہ ڈاکٹر قمر رئیس مرتب محمد طارق چودھری (چودھری اکیڈمی لاہور ت ن) /ص ۱۷
(۱۶۰) منشی پریم چند شخصیت اور کارنامے، پریم چند کے افسانہ نگاری کا دور ڈاکٹر مسعود حسین، مرتب ڈاکٹر قمر رئیس (مکتبہ عالیہ رامپور، طبع اوّل ۱۹۶۲ء) /ص ۲۲۸
(۱۶۱) مانک ٹالہ پریم چند، کچھ نئے مباحث (موڈرن پبلشنگ ہاؤس نئی دہلی ۱۹۸۸ء) /ص ۱۰۷
(۱۶۲) قمر رئیس ڈاکٹر، پریم چند کا تنقیدی مطالعہ (سرسید بک ڈپو علی گڑھ، طبع اوّل ۱۹۵۹ء) /ص ۲۱۰۔۲۱۱
(۱۶۳) منشی پریم چند شخصیت اور کارنامے، ممتاز حسین، منشی پریم چند بحیثیت ناول نگار، مرتب ڈاکٹر قمر رئیس (مکتبہ عالیہ رامپور ۱۹۶۲ء) /ص ۲۶۹
(۱۶۴) صغیر افراہیم ڈاکٹر اردو افسانہ ترقی پسند تحریک سے قبل (ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ ۱۹۹۱ء) /ص ۶۸
(۱۶۵) صادق ڈاکٹر، ترقی پسند تحریک اور اردو افسانہ (اردو مجلس دہلی، طبع اوّل ۱۹۸۱ء) / ص ۱۹۱
(۱۶۶) صغیر افراہیم ڈاکٹر، اردو افسانہ ترقی پسند تحریک سے قبل (ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ ۱۹۹۱ء) /ص ۱۰۱
(۱۶۷) محمد حسن ڈاکٹر، اردو ادب میں رومانوی تحریک (کاروان ادب ملتان ت ن) /ص ۶۵
(۱۶۸) اسلوب احمد انصاری، علی گڑھ اور رومانی نثر کے معمار، بہترین ادب مرتبہ مرزا ادیب (مکتبہ اردو لاہور ۱۹۵۵ء) /ص ۵۶۔۵۷
(۱۶۹) رومانٹی سیزم (Romanticism)، انسائیکلو پیڈیا بریٹانیکا (Encyclopedia Britaunica) جلد ۹، پندرھواں ایڈیشن امریکہ /ص ۱۶۰۔۱۶۱
(۱۷۰) احسن فاروقی ڈاکٹر، اردو ناول کی تنقیدی تاریخ (سندھ ساگر اکیڈمی لاہور۔ ۱۹۶۸ء) /ص ۹۴
(۱۷۱) سلیم اختر ڈاکٹر، افسانہ حقیقت سے علامت تک (مکتبہ عالیہ لاہور ۱۹۷۶ء) /ص ۱۰۷
(۱۷۲) نیچرلزم (Naturalism)، انسائیکلو پیڈیا بریٹانیکا (Encyclopedia Britaunica) جلد ۸، پندرھواں ایڈیشن امریکہ / ص ۵۵۹۔۵۶۰
(۱۷۳) احسن فاروقی ڈاکٹر، اردو ناول کی تنقیدی تاریخ (سندھ ساگر اکیڈمی لاہور ۱۹۶۸ء) /ص ۱۰۱
(۱۷۴) ایضاً /ص ۱۵۷
(۱۷۵) ممتاز حسین، صورت اور معنی کا باہم رشتہ بہترین ادب ۱۹۵۰ء مرتبہ مرزا ادیب (مکتبہ اردو لاہور) /ص ۱۹۰۔۱۹۱
(۱۷۶) احمد ندیم قاسمی، حقیقت اور فنی حقیقت، نقوش لاہور شمارہ ۵۷۔۵۸ جون ۱۹۵۶ء (ادارہ فروغ اردو لاہور) /ص ۱۸۴
(۱۷۷) عبادت بریلوی، افسانہ اور افسانے کی تنقید (ادارہ ادب و تنقید لاہور طبع اوّل ۱۹۸۶ء) /ص ۱۴۷
(۱۷۸) انجم اعظمی، ادب اور حقیقت (کراچی اشاعت گھر۔کراچی طبع اوّل ۱۹۷۹ء) / ص ۲۹
(۱۷۹) سلیم اختر ڈاکٹر، افسانہ اور افسانہ نگار (سنگ میل پبلیکیشنز لاہور ۱۹۹۱ء) /ص ۷۶
(۱۸۰) عزیز احمد، ترقی پسند ادب (عصری مطبوعات، کراچی جولائی ۱۹۸۴ء) /ص ۸۔۹
(۱۸۱) رئیلزم (Realism)، انسائیکلو پیڈیا بریٹانیکا (Encyclopedia Britaunica) جلد ۹، پندرھواں ایڈیشن۔امریکہ /ص ۹۷۳۔۹۷۴
(۱۸۲) حنیف فوق ڈاکٹر، مثبت قدریں (دبستان مشرق ڈھاکہ طبع اوّل ۱۹۶۸ء) / ص ۲۴۹
(۱۸۳) سجاد ظہیر، روشنائی (مکتبہ اردو لاہور ۱۹۵۶ء) / ص ۱۵۳
(۱۸۴) مجتبیٰ حسین، ادب و آگاہی (مکتبہ افکار کراچی ت ن) / ص ۲۴۳

(۱۸۵) سجاد ظہیر، روشنائی (مکتبہ اردو لاہور ۱۹۵۶ء) /ص ۲۰
(۱۸۶) حنیف فوق ڈاکٹر، مثبت قدریں (دبستان مشرق ڈھاکہ طبع اوّل ۱۹۶۸ء) /ص ۲۵۰
(۱۸۷) خلیل الرحمٰن اعظمی، اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک (ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ طبع دوم ۱۹۷۹ء) /ص ۲۹
(۱۸۸) ایضاً /ص ۳۲
(۱۸۹) ایضاً /ص ۳۳
(۱۹۰) صادق ڈاکٹر، ترقی پسند تحریک اور اردو افسانہ (مکتبہ جامعہ دہلی طبع اوّل ۱۹۸۱ء) /ص ۶۴
(۱۹۱) ایضاً /ص ۶۸_۷۰
(۱۹۲) وقار عظیم نیا افسانہ (جناح پریس دہلی ت ن) /ص ۷۹
(۱۹۳) سجاد ظہیر، روشنائی (مکتبہ اردو لاہور ۱۹۵۶ء) /ص ۷۷
(۱۹۴) حنیف فوق ڈاکٹر، متوازی نقوش (نفیس اکیڈمی کراچی، طبع اوّل ۱۹۸۹ء) /ص ۲۲۷_۲۲۸
(۱۹۵) عزیز فاطمہ ڈاکٹر، اردو افسانہ سماجی وثقافتی پس منظر (عزیز فاطمہ نئی دہلی ۱۹۸۴ء) /ص ۱۵۲
(۱۹۶) ترقی پسند تحریک ایک جائزہ، کریم الدین احمد ڈاکٹر (سہ ماہی سیپ اشاعت خاص شمارہ ۳۴، کراچی) /ص ۲۲۰
(۱۹۷) عزیز فاطمہ ڈاکٹر، اردو افسانہ سماجی وثقافتی پس منظر (عزیز فاطمہ نئی دہلی ۱۹۸۴ء) /ص ۱۵۴
(۱۹۸) ممتاز شیریں، معیار (نیا ادارہ لاہور۔ طبع اوّل ۱۹۶۳ء) /ص ۹۷
(۱۹۹) علی سردار جعفری، ترقی پسند ادب (مکتبہ پاکستان لاہور ت ن) /ص ۱۳۶
(۲۰۰) وقار عظیم، داستان سے افسانے تک (اردو اکیڈمی سندھ کراچی، طبع دوم ۱۹۶۶ء) /ص ۲۶۶
(۲۰۱) ممتاز حسین، منشی پریم چند بحیثیت ناول نگار (ماہنامہ آج کل، مارچ واپریل ۱۹۴۳ء) /ص ۲۴۷
(۲۰۲) للت شکل ڈاکٹر، صاحب نظر پریم چند سترجم محمد عمر دراز قریشی (معیار پبلی کیشنز نئی دہلی ۱۹۹۳ء) /ص ۶۱
(۲۰۳) ایضاً /ص ۷۱
(۲۰۴) ایضاً /ص ۱۵
(۲۰۵) شکیب نیازی، کرشن چندر کے افسانوی ادب میں حقیقت نگاری (موڈرن پبلشنگ ہاؤس نئی دہلی، طبع اوّل ۱۹۹۱ء) ص/ ۶۷
(۲۰۶) حقیقت نگاری، انسائیکلوپیڈیا بریٹانیکا امریکہ (جلد ۹، ایڈیشن ۱۵) /ص ۹۷۳_۹۷۴
(۲۰۷) ظہیر کاشمیری، ادب کی بدلتی ہوئی قدریں اور سوشلسٹ حقیقت نگاری (سہ ماہی سیپ کراچی شمارہ ۲۶) /ص ۱۹۴
(۲۰۸) ایضاً /ص ۱۹۹_۲۰۰
(۲۰۹) حنیف فوق ڈاکٹر، متوازی نقوش (نفیس اکیڈمی کراچی، طبع اوّل ۱۹۸۹ء) /ص ۲۲۹

بسم اللہ الرحمن الرحیم

تیسرا باب

شوکت صدیقی کی شخصیت اور ان کی فکر کا سیاسی اور سماجی پس منظر

شوکت صدیقی کی شخصیت اور ان کی فکر کے سیاسی اور سماجی پس منظر کا جب ہم جائزہ لیتے ہیں تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ شوکت صدیقی کا زمانہ برصغیر کی تاریخ کا ہیجان انگیز زمانہ تھا۔(۱) ''بیسویں صدی اپنے ساتھ جتنے ہنگامے لے کر آئی، واقعات اور تحریکات میں جتنی برق رفتاری اس صدی کے شروع میں ہوئی اس کی مثال تاریخ کے اور کسی دور میں شاید مشکل سے ملے گی۔'' سیاست، معیشت اور علم و فن کی دنیا میں انقلاب آ رہا تھا، زندگی کا قدیم ڈھانچہ ٹوٹ پھوٹ کا شکار تھا۔ مغرب کے بڑھتے ہوئے اثرات نے فکر وعمل کی نئی راہیں کھول دی تھیں۔(۲) ''انسانی زندگی ماضی، حال اور مستقبل میں اپنا دامن پھیلائے ہوئے ہے اور ہر عہد اپنے سماجی رشتے، اپنے معاشی ادارہ جات اور بیرونی حالات سے اثر لے کر بدلتی ہے۔'' برصغیر کی سماجی زندگی میں نئے افکار اور نئے علوم اور نئی دریافتوں نے تبدیلی کے عمل کو تیز کر دیا تھا۔

اسی انقلاب آفریں صدی میں شوکت صدیقی ۲۰ رمارچ ۱۹۲۳ء میں بمقام لکھنؤ پیدا ہوئے، ان کی شخصیت کی تعمیر و تشکیل میں ایک طرف تو برصغیر کی اصلاحی اور سیاسی تحریکوں کا ہاتھ ہے تو دوسری طرف لکھنؤ کی علمی اور ادبی فضا کے اثرات نمایاں اہمیت رکھتے ہیں۔ اس وقت تک برصغیر میں اصلاحی وسماجی تحریکوں کی جگہ سیاسی تحریکوں نے لے لی تھی لیکن برصغیر کی ان سیاسی تحریکوں کی پشت پر وہ سماجی اصلاح کی تحریکیں تھیں جو ۱۸۵۷ء کے بعد وقتاً فوقتاً برصغیر میں رونما ہوتی رہیں۔ انیسویں صدی کے آغاز کے ساتھ ہی برصغیر میں انگریزی تعلیم کا چرچا بنگال میں شروع ہوا۔ بنگال ویسے بھی انگریزی تعلیم اور تہذیب کو اپنانے کے سلسلے میں برصغیر کے دوسرے علاقوں کے مقابلے میں بہت آگے تھا۔ سماجی اصلاح کی تحریکیں بھی بنگال سے شروع ہوئیں، خاص طور سے ہندوؤں کی اصلاحی تحریک اور تعلیمی دور کا آغاز کلکتہ سے ہوا۔ سماجی اصلاح کی تحریکوں کے بعد انقلابی تحریکیں بھی بنگال سے اٹھیں لیکن ان اصلاحی اور انقلابی تحریکوں کے فوائد صرف ہندوؤں کو حاصل ہوئے۔ بنگال کے مسلمان سماجی، تعلیمی اور معاشی طور پر ہندوؤں سے بہت پیچھے تھے، لیکن بعد میں مسلمانوں میں بھی سید امیر علی، میر مشرف حسین اور محمد مزمل حق جیسے مصلحین سامنے آئے، جنہوں نے مسلمانوں کی تعلیمی ترقی میں نمایاں حصہ لیا۔ تعلیمی ادارے قائم کئے اور مسلمانوں کی تعلیمی پسماندگی کو دور کرنے کی ہر ممکن کوششیں کیں۔ سرسید کی علی گڑھ تحریک کی خدمات بھی مسلمانوں کی تعلیمی ترقی کو آگے بڑھانے میں کچھ کم اہمیت نہیں رکھتیں۔ راجہ رام موہن رائے کی طرح سرسید یہ جان گئے تھے کہ مسلمانوں کی بقا اسی میں ہے کہ وہ زمانے کے بدلے ہوئے تیور کو پہچانیں اور بدلے ہوئے زمانے کا ساتھ دیں اور جہالت کی گمراہی سے نکل کر تعلیم کی طرف متوجہ ہوں۔(۳) ''سرسید نے

دسمبر ۱۸۸٦ء میں آل انڈیا ایجوکیشنل کانفرنس اس غرض سے قائم کی کہ عام مسلمانوں کو تعلیمی مسائل میں بصیرت پیدا ہو۔"(۴) "جیسا کہ ہم دیکھ رہے ہیں جس شخص نے ہندوستان کے مسلمانوں کو مکمل تباہی سے بچایا وہ سرسید احمد خان ہیں، ان کے مشن کے دو پہلو تھے ایک تو انگریزوں سے تعاون، دوسرے مسلمانوں کو جدید تعلیم اور تمدن سے روشناس کرانا۔" سرسید کی تحریک صرف تعلیمی نہیں تھی بلکہ اس تحریک کے دوررس نتائج مسلمانوں کی قومی اور سماجی زندگی کے ہر پہلو اور ہر زاویئے میں ظاہر ہوئے۔ ادبی، سماجی، معاشی اور تمدنی زندگی میں جو انقلاب پیدا ہوا، ترقی کے جو آثار پیدا ہوئے وہ اسی تحریک کا ثمر تھے۔

(۵) "سرسید، حالی، شبلی اور اقبال کا کارنامہ کیا ہے؟ ہم انہیں بڑا ادیب اور شاعر کیوں کہتے ہیں؟ سب سے پہلی اور اہم بات یہ ہے کہ انہوں نے شعوری طور سے ادب اور سماج کا رشتہ جوڑنے کی کوشش کی۔" مسلمان تعلیمی طور پر بھی ہندوؤں سے بہت پیچھے تھے اور سیاست میں بھی ان کا کوئی نمایاں کردار نہیں تھا۔ ان حالات میں مسلمانوں کو جدید علوم کی طرف راغب کرنے اور اسلامی نظریات سے از سر نو رشتہ استوار کرنے میں علی گڑھ اور دیوبند نے اہم کردار ادا کیا ہے۔ (٦) "مسلمانوں کی بیداری کے سلسلے میں شروع کی جانے والی سرگرمیوں کے دو واضح مراکز تھے، دیوبند اور علی گڑھ۔ ان دونوں مراکز کے نقطہ ہائے نظر میں کھلا ہوا فرق موجود ہونے کے باوجود جنوبی ایشیا میں حریّت اور آزادی کی تحریک کو ان سے جو تقویت ملی اس سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔" ان درسگاہوں نے مسلمانوں کی جو ذہنی تربیت کی اس کے نتیجے میں وہ بہت جلد سیاست کے میدان میں بھی نمایاں طاقت سے ابھرے۔ مسلم لیگ مسلمانوں کی سیاسی جماعت کے طور پر قائم ہو چکی تھی۔ ابتدا میں مسلم لیگ فعال سیاسی جماعت نہیں تھی لیکن ۱۹۱۴ء تک جب برطانوی سامراج کے خلاف ملک گیر سطح پر نفرت کی فضا پیدا ہو چکی تھی، کانگریس اور خود مسلم لیگ میں بھی مفاہمت کے راستے بھی نکل آئے۔ (۷) "کانگریس نے خود اپنی مرضی سے اور بغیر محفوظات کے جداگانہ حلقہ ہائے انتخاب کو قبول کرلیا۔"

ہماری آزادی اور آزادی کی تحریکوں کے حوالے سے ۱۹۱۷ء اور ۱۹۱۸ء کا سال اضطراب، بے چینی اور مصائب سے پُر ہے۔ رولٹ ایکٹ کے نفاذ کے بعد اس کے خلاف عوام کا غم و غصہ، اسے منسوخ کرانے کے لئے سیاسی اکابر کی کوششیں، جلیانوالہ باغ کا خونیں حادثہ، خلافت تحریک کا آغاز اور جنگ عظیم کی ہلاکت خیزیوں نے برصغیر کی سیاسی اور سماجی زندگی میں ہلچل اور اضطراب کی کیفیت پیدا کر دی تھی۔ جلیانوالہ باغ کا خونیں واقعہ اگرچہ برصغیر کی تاریخ کا ایک المیہ باب ہے لیکن برصغیر کی تحریک آزادی کو آگے بڑھانے میں اس سے بہت مدد ملی۔

رولٹ ایکٹ اور جلیانوالہ باغ کے بعد خلافت تحریک کا دور برصغیر کی تاریخ کا ایک ناقابل فراموش باب ہے، جب جرمنی کے حلیف کی حیثیت سے ترکی جنگ میں شامل ہوا تو انگریزوں کو ترکی کی سالمیت کو نقصان پہنچانے اور ان کی حکومت کو ختم کرنے کا ایک موقع ہاتھ آیا۔ برصغیر کی تمام سیاسی جماعتوں نے اس موقع پر برطانوی حکومت کی مخالفت کی اور ترکوں کی حمایت میں یکجہتی کا اعلان کیا۔ (۸) "ایک نیا واقعہ جو بڑی اہمیت کا حامل ہے یہ ہوا کہ کانگریس اور مسلم لیگ ایک دوسرے کے قریب آ گئیں۔" (۹) "برصغیر کی سیاسی فضا مکدر تھی، لیڈروں کی گرفتاری نے اگرچہ خلا پیدا کر دیا تھا لیکن حتی الامکان جوش اور جذبے کی کمی نہیں تھی۔ علماء نے ہندوستان کو دارالحرب قرار دے دیا تھا اور ہندوستان سے افغانستان کی طرف ہجرت کا سلسلہ بھی شروع ہو چکا تھا۔" اس کے علاوہ پورے برصغیر میں جلسے جلوسوں اور احتجاج کا سلسلہ بھی شروع ہو چکا تھا۔ لکھنو، بمبئی اور ہندوستان کے تمام شہروں میں بڑے بڑے اجتماعات ہوئے۔ (۱۰) "اور ۲۰ مارچ

1919ء کو بمبئی میں بھی مسلمانوں کا ایک اجتماع ہوا، اس میں خلافت کمیٹی تشکیل دی گئی۔'' خلافت کمیٹی میں ہندو بھی شامل تھے، گاندھی جی نے خلافت کمیٹی کی تائید کی اور ترکوں کی حمایت کا اعلان کیا۔ خلافت کمیٹی نے الٰہ آباد میں ہونے والے اجلاس میں سول نافرمانی کی تحریک شروع کرنے کا فیصلہ کیا۔ ستیہ گرہ کی تحریک دیکھتے ہی دیکھتے ہندوستان کے طول وعرض میں پھیل گئی۔

(۱۱) ''ستیہ گرہ کی تحریک میں عورتیں بھی اپنی اوقات کے مطابق شریک ہو رہی تھیں۔ تحریک ترک موالات کے تحت لوگوں نے اپنے سارے القابات، انعامات، تمغات اور املاک جو انہوں نے برطانوی حکومت کی جانب سے علم وفن، انتظام سلطنت اور سیاست میں اپنی بہترین خدمات کی بناء پر حاصل کئے تھے واپس کرنا شروع کر دیئے۔ سرکاری ملازمت سے استعفیٰ دینے کی مہم بھی شروع کی گئی۔'' برصغیر میں علماء بھی دوسری سیاسی جماعتوں کے ساتھ اہم کردار ادا کر رہے تھے۔ خاص طور سے مولانا محمود الحسن اور شیخ عبید اللہ سندھی تاریخ کے وہ مجاہد ہیں جنہوں نے برطانوی حکومت کے جبر واستبداد کا صبر وہمت سے مقابلہ کیا۔ (۱۲) ''عثمانیوں کی خفیہ تنظیم تشکیلات مخصوصہ کا ہندوستان میں رفتہ رفتہ عمل دخل ہو گیا تھا اور جنوب ایشیا میں برپا کی جانے والی بغاوتوں یا ناکام ہونے والی سازشوں کے پس پشت اسی کا ہاتھ تھا۔'' تشکیلات مخصوصہ کا سب سے اہم منصوبہ ریشمی رومال تحریک تھی۔ مولانا عبید اللہ سندھی دار العلوم دیوبند کے عالموں میں سے تھے اور اس منصوبے میں مولانا عبید اللہ سندھی کے ساتھ مولانا محمود الحسن بھی شریک تھے۔ مولانا محمود الحسن نے ریشمی رومال تحریک کے سلسلے میں عملی اقدامات کئے اور یہ منصوبہ بنایا تھا کہ دیوبند کے طلبہ سارے ملک میں پھیل جائیں اور وقت مقررہ پر بغاوت کا آغاز کریں۔ یہ منصوبہ اس وقت ناکامی کا شکار ہوا جب اس پر عمل درآمد کی کارروائی مکمل ہو چکی تھی۔ بغاوت کی یہ کوشش اگرچہ اتنی منظم اور وسیع نہیں تھی لیکن محدود پیمانے پر غیر ملکی تسلط سے آزادی حاصل کرنے اور اس گھٹن سے نجات پانے کی ایک کوشش ضرور تھی لیکن اس کی مخبری کر دی گئی۔ مولانا محمود الحسن کو مالٹا جلاوطن کر دیا گیا، خود مولانا محمود الحسن کی تحریک ہندوستان کے باہر بھی سرگرم تھی۔ انگریزی سامراج کے خلاف برصغیر کے باہر بھی حریت پسندوں نے انقلابی سرگرمیاں جاری رکھیں۔ غدر پارٹی کی بنیاد ان تارکین وطن نے ڈالی جو امریکہ کے شہر کیلی فورنیا میں آباد تھے اور زراعت کے پیشے سے وابستہ تھے۔ 1917ء کے سوویت روس کے انقلاب نے حریت پسند لیڈروں رتن سنگھ اور سنتو کھ سنگھ کے افکار وخیالات پر اثر ڈالا اور اس کی ضرورت محسوس کی گئی کہ مزدوروں اور کسانوں کو ایک مضبوط اور انقلابی طاقت کے طور پر منظم کیا جائے تا کہ قومی آزادی کی جدوجہد آگے بڑھے۔ (۱۳) ''1922ء میں وہ دونوں روس گئے اور کمیونسٹ پارٹی کی چوتھی بین الاقوامی کانگریس میں شرکت کی۔ 1926ء میں سنتو کھ سنگھ ہندوستان واپس آئے اور ایک رسالہ کیرتی نکالا جو بعد میں پنجاب کے کسانوں اور کارکنوں کا ترجمان اخبار بنا۔''

جدوجہد آزادی کی تحریک میں غدر پارٹی اس لئے اہمیت رکھتی ہے کہ اس کے لیڈروں سنتو کھ سنگھ اور تیجا سنگھ کی قیادت میں پنجاب میں مزدور کسان تحریک کی نشوونما ہوئی۔ برصغیر کی جدوجہد آزادی کی تاریخ میں ریشمی رومال کی تحریک اور غدر پارٹی کی خدمات اس لئے اہم ہیں کہ ان کے ذریعہ عوام میں برطانوی سامراج کے خلاف نفرت کا جذبہ پیدا ہوا۔ (۱۴) ''بیس کی دھائی میں غدر پارٹی نے پہلے سنتو کھ سنگھ بعد میں تیجا سنگھ کی قیادت میں پنجاب کی مزدور کسان تحریک کو جس طرح آگے بڑھایا وہ بڑی اہمیت کا حامل ہے۔'' تحریک آزادی کے سفر میں بہت سے سخت اور کٹھن مقامات بھی آئے ہیں۔ ترکوں کی حمایت میں عدم تعاون، ستیہ گرہ، ترک موالات اور ہجرت جیسے حربوں سے بھی کام لیا گیا۔ خلافت تحریک نے دراصل برصغیر میں ہونے والی آزادی کی تحریکوں میں ایک نئی روح پھونک دی تھی۔ جب یہ خبر برصغیر میں پہنچی کہ مصطفیٰ کمال نے انگریزوں کے خلاف جنگ کا آغاز کر دیا ہے تو اس خبر نے برصغیر کے عوام اور لیڈروں کو بھی انگریزوں کے خلاف عملی

اقدامات کی ضرورت کا احساس دلایا۔ ۳۰ر دسمبر کو احمد آباد میں مسلم لیگ کا ایک اجلاس ہوا جس کی صدارت مولانا حسرت موہانی نے کی۔ انہوں نے اپنی تقریر میں یہ تجویز پیش کی کہ یکم جنوری سے ہندوستان کو ایک جمہوریہ بنا دیا جائے اور اس نئی ریاست کا نام 'ریاستہائے متحدہ ہندوستان' ہو۔ مولانا حسرت موہانی تحریک عدم تعاون اور ترک موالات کے اہم ترین مبلغ تھے، ان کی سیاسی زندگی صاف گوئی، بیباکی اور جرأت اظہار سے عبارت تھی۔ (۱۵) ''برصغیر کی آزادی کی تاریخ میں مولانا حسرت موہانی کا نام ایک داستان کی حیثیت رکھتا ہے۔'' مصطفیٰ کمال کی اناطولیہ میں دشمنوں کے خلاف کامیابی نے برصغیر میں خلافت تحریک کے قائدین کے رویے میں بھی تبدیلی پیدا کردی تھی۔ اب وہ برطانوی حکومت سے درخواست اور اپیل کی جگہ مطالبہ کر رہے تھے، مصطفیٰ کمال کی زیر کمان فوجیں اناطولیہ میں یونانیوں سے برسرِ پیکار تھیں اور انہیں پے در پے شکست دے رہی تھیں۔ ترکی کی یہ فتح برصغیر کے لوگوں کو خوشی کے ساتھ ایک نئے عزم اور حوصلہ کا احساس دلا رہی تھی۔ برصغیر کی سیاسی تاریخ میں انقلاب روس ایک اہم واقعہ ہے۔ انقلاب روس نے بھی برصغیر اور ایشیا کی محکوم قوموں میں آزادی کی ایک نئی لہر دوڑادی تھی۔ (۱۶) ''یہ کوئی خواب نہ تھا بلکہ بیسویں صدی میں ایسے فلسفہ حیات کا پتہ چلا لیا گیا تھا جو انسان پر انسان کی حکومت کا خاتمہ کر سکے۔ روس نے جنگ کے دوران ہی وہ راستہ پا لیا تھا اور دوسرے ملکوں نے بھی روشنی دیکھی۔'' برصغیر میں بھی یہ زمانہ مزدوروں اور کسانوں کی بیداری کا زمانہ ہے۔ (۱۷) ''۱۹۲۶ء۔ ۱۹۲۷ء کے زمانے میں برصغیر کے مزدور اور کسان جاگ اٹھے تھے، اس عرصے میں کل ہند ٹریڈ یونین کانگریس کا قیام عمل میں آیا اور اس میں تمام انقلابی اور انتہا پسند لیڈر شریک تھے۔'' ملک کے طول و عرض میں مزدور کسان سبھاؤں نے کام کرنا شروع کر دیا تھا اور لوگ سامراجی حکومت کی جبر و تشدد کی پالیسی کے خلاف ردِ عمل کا اظہار کر رہے تھے۔

(۱۸) ''پٹ سن کے ملوں اور سوتی کپڑے بنانے والی ملوں اور گورنمنٹ پریس میں اسٹرائک ہوئی، چھ مہینے میں تقریباً دو سو ہڑتالیں ہوئیں، جن میں پندرہ لاکھ مزدوروں نے حصہ لیا۔'' معاشی اور سماجی آزادی کی اس جدوجہد میں بین الاقوامی طور پر وقوع پانے والی تبدیلیوں کا بڑا ہاتھ تھا۔ انقلاب روس کی کامیابی نے برصغیر کے کسانوں اور مزدوروں کو بھی استحصالی طاقتوں کے خلاف صف آرا کر دیا تھا۔ بمبئی، کلکتہ، احمد آباد، کانپور کی ملوں کے مزدور، لوہے اور فولاد کے کارخانوں کے مزدور متحد ہو کر اپنی یونین بنا رہے تھے۔ ہڑتالیں کر کے اپنے حقوق کے لئے اجتماعی جدوجہد میں مصروف تھے، برصغیر کے مزدور طبقے میں طبقاتی شعور جاگ اٹھا تھا۔ (۱۹) ''۱۹۲۶ء سے لے کر ۱۹۳۹ء کے ختم تک کا زمانہ (جب دوسری عالمگیر جنگ کا آغاز ہوا) ہمارے ملک میں نئے خیالات، انقلابی تحریکوں، بلند عزائم اور جھلملاتی ہوئی امیدوں کا زمانہ تھا۔'' اس تمام عرصے میں ہندوستان کی تحریک آزادی میں حصہ لینے والی جماعتیں سست روی کا شکار رہیں۔ کانگریس اور مسلم لیگ کی وہ قربت جو رولٹ ایکٹ جلیانوالہ باغ اور تحریک خلافت کے دوران وجود میں آئی تھی فرقہ پرستی، لسانی جھگڑے اور مہاسبھائی نظریات رکھنے والے رہنماؤں کی وجہ سے ختم ہوگئی۔ (۲۰) ''ہندو مسلمانوں کا وہ اتحاد جو خلافت کے ہیجان انگیز دور میں ہوا تھا وہ اب بتدریج پارہ پارہ ہو رہا تھا۔'' برصغیر میں سوشلزم کا نظریہ مقبولیت حاصل کر رہا تھا۔ (۲۱) ''۱۹۳۰ء میں جب جواہر لال نہرو صدر کانگریس ہوئے تو یہ خیالات کچھ اور سرعت سے پھیلنے لگے۔ یہاں تک کہ ۱۹۳۰ء میں ایک باقاعدہ جماعت کانگریس میں کانگریس سوشلسٹ پارٹی کے نام سے قائم ہوگئی۔'' چین کے عوام بھی سامراجیوں کے خلاف مسلح جدوجہد کا آغاز کر چکے تھے۔ سوشلزم اور اشتراکی نظریات نے یہ بات بہت حد تک واضح کر دی تھی کہ سماج کو بدلنے کے لئے اقتصادی بنیادوں کو بدلنا ضروری ہے، باہر سے آنے والی انقلاب کی آواز نے برصغیر میں معاشی آزادی اور سماجی انصاف کی خواہش کو تیز کر دیا تھا۔ ادب کا انسانی زندگی اور اس کے سماجی اور معاشی حالات سے گہرا تعلق

رہا ہے اور یہی وجہ ہے کہ اس میں برصغیر کی تاریخ کا ہر واقعہ ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی سے لے کر سامراجی تسلط اور اس کے نتیجے میں ہونے والی سیاسی، سماجی اور اصلاحی جدوجہد کا عکس نظر آتا ہے۔(۲۲)''ادب نہ صرف عصری زندگی کے مسائل اور تفکرات کا اظہار ہوتا ہے بلکہ اس کے پیچھے جو وجوہات ہوتی ہیں اس کی بھی نشان دہی کرتا ہے۔'' ادب ایک سماجی دستاویز ہے جو قوموں کی زندگی میں اٹھنے والے ہر طوفان کو اپنے اندر محفوظ کر لیتا ہے۔(۲۳)''دوسرے لفظوں میں ادب ایک سماجی دستاویز ہے جس میں اپنے دور کی خصوصیات ایمانداری سے رقم ہوتی ہیں۔ گویا یہ ان خصوصیات کی درج شدہ تاریخ ہوتی ہے۔'' برصغیر کی سیاست، معیشت اور سماجی زندگی میں جو تبدیلیوں کی خواہش پیدا ہو رہی تھی اگر دیکھا جائے تو پریم چند کے افسانے اس دور کی زندگی کا آئینہ ہیں۔ برصغیر کی سیاست نے جو کروٹیں لیں اس کا سفر جن جن منزلوں سے گزرا پریم چند کے افسانے اس کی پوری سرگزشت بن کر ہمارے سامنے آتے ہیں۔(۲۴)''پریم چند کا سماج ایک منتشر معاشرہ ہے، ان کا عہد کشمکش کا عہد ہے۔ ایک طرف ہندوستان برطانوی سامراج کی غلامی کی زنجیروں میں جکڑا ہوا ہے، دوسری طرف برطانوی سامراج کے چاپلوس، خوشامدی، جاگیرداروں اور زمینداروں کے ظلم اور بربریت کے جال دیہات کے غریب، محنت کشوں، کاشتکاروں اور مزدوروں کو جکڑے ہوئے تھے۔''

پریم چند کے افسانوی ادب میں اپنے عہد کی سیاسی بے چینی، سماجی کشمکش، اقتصادی بدحالی اور سماجی ناانصافی کی تصویریں بڑی مؤثر ہیں۔ پریم چند کا تعلق دیہات سے تھا اور انہوں نے اس زندگی کی سچائیوں کو قریب سے دیکھا اور برتا تھا۔ ہندوستان کی جدوجہد آزادی کی تاریخ کا مطالعہ کرنے والوں کے لئے پریم چند کے افسانوی ادب کا مطالعہ ضروری ہے۔ جدوجہد آزادی کے مختلف مرحلوں کے آثار ونقوش یہاں موجود ہیں۔(۲۵)''ہندوستان میں تاریخ وطنیت کے مورخ کا قلم جب آج سے پچاس برس کے بعد لکھے گا تو اس کے تیس پینتیس برس کی تاریخ سمجھنے کیلئے جہاں گاندھی جی، موتی لعل، جواہر لعل، محمد علی، ڈاکٹر انصاری اور ابوالکلام کی تقریریں اور تحریریں پڑھنی لازمی ہوں گی وہاں پریم چند کے افسانے بھی ناگزیر ہوں گے۔'' اس بیان سے یہ حقیقت واضح ہو کر سامنے آتی ہے کہ آزادی کی جدوجہد کو آگے بڑھانے اور اس کے ذریعہ غلامی سے چھٹکارا حاصل کرنے میں لیڈروں کے ساتھ ادیب بھی اپنے قلم سے ایک تاریخ آزادی رقم کر رہے تھے۔ جنگ عظیم دوم کے ختم ہونے کے بعد ہندوستان شدید معاشی بحران کا شکار تھا، بے روزگاری، مہنگائی، افلاس اور معاشی بدحالی نے عوام کی زندگی دوبھر بنا دی تھی۔(۲۶)''جنگ نے ساری دنیا میں معاشی بدحالی پیدا کر دی تھی، ہندوستان غلامی کی زنجیروں میں جکڑا ہوا ہونے کی وجہ سے اس کا اور زیادہ شکار تھا۔ ضروری چیزوں کی کمیابی اور گرانی، قحط، چور بازاری، اخلاقی زوال، محبت اور مروت کے رشتوں کی شکستگی، عزت اور ثروت کے قدیم معیاروں کی پامالی، سرمایہ اور محنت کی کشمکش، فرقہ دارانہ زہر کا رگ رگ میں اتر جانا، خوف اور مایوسی، یہ وہ باتیں تھیں جو دورانِ جنگ ہی ادب کا موضوع بن چکی تھیں۔'' جنگ کے زمانے میں جو کارخانے فوجی سپلائی کی غرض سے قائم ہوئے تھے وہ بند ہو جانے سے بیروزگاری عام ہو گئی تھی لیکن جنگ کے دوران ایک نیا سرمایہ دار طبقہ پیدا ہو گیا تھا۔(۲۷)''ہندوستان کے بیوپاری طبقے نے جنگ عظیم کے حالات سے فائدہ اٹھایا اور صنعتوں میں اپنا سرمایہ لگا کر اپنے آپ کو کافی طاقتور بنا لیا تھا، اس عہد میں چائے کے باغات اور جوٹ ملیں غیر ملکی سرمایہ داروں کے ہاتھ سے نکل کر ہندوستانی سرمایہ داروں کے ہاتھوں میں آ چکی تھیں۔ اس طرح ایک تو ملک کی پیداوار میں اضافہ ہوا اور دوسری طرف عوام غریب تر ہوتے گئے۔ اس عہد میں جتنی زیادہ غریب عوام کی حالت خراب ہوتی گئی اسی تیزی سے سماج واد کے اصولوں کی تبلیغ بھی ہوتی گئی۔ متوسط طبقے کے افراد کے خیالات پر مارکسی نظریہ کا بہت زیادہ اثر ہوا۔'' ہندوستان میں جو نیا

سرمایہ دار طبقہ وجود میں آیا تھا، جنگ کے بعد متعدد طریقوں سے اپنی دولت میں اضافہ کی کوشش میں مصروف تھا۔ رشوت اور چور بازاری کے ذریعہ وہ اپنی دولت میں اضافہ کر رہے تھے لیکن متوسط اور غریب طبقہ انتہائی معاشی بدحالی کا شکار تھا۔ معاشی ناآسودگی نے عوام کے ذہن کو فرسودہ روایات اور فرسودہ عقائد سے بیزار کر دیا تھا۔

ادب سے چونکہ انسانی زندگی کا گہرا تعلق ہے لہٰذا ادب میں بھی فرسودہ اور کہنہ روایات سے بیزاری کا رجحان پیدا ہو چکا تھا۔ ترقی پسند تحریک کی ابتدا اسی ماحول میں ہوئی۔ علی گڑھ تحریک کے بعد ترقی پسند تحریک وہ تحریک ہے جس نے ادب کو فرسودہ اور قدیم افکار و خیالات سے چھٹکارا دلا کر اسے بدلتی ہوئی زندگی سے ہم آہنگ کیا اور اجتماعی زندگی کے دکھ درد اور عوام کی سماجی اور معاشی پسماندگی کو اپنا موضوع بنایا۔ (۲۸) ''ہر ملک کے ادب میں اشتراکیت کے اصولوں کی تبلیغ ہو رہی تھی کیونکہ ہر جگہ وہی انتشار اور بے چینی تھی جسے اشتراکیت حل کرتی تھی۔ ہندوستان کی فضا میں آواز گونجنا شروع ہوئی تھی کیونکہ اور دوسرا راستہ جو غلامی، افلاس، طبقاتی کشمکش اور جنگ سے نجات دلا کر صحیح آزادی کی فضا پیدا کر سکے، دکھائی نہیں دیتا تھا۔ ترقی پسند تحریک سے اتنا فائدہ ہوا کہ ہمارے یہاں ترقی پسندانہ افکار کی ترجمانی ہوئی جو انگارے، جوش کی نظموں، اقبال کی شاعری اور اختر حسین رائپوری کی تصنیف 'ادب اور زندگی' کے حوالے سے پہلے سے موجود تھے اس تحریک سے ان افکار کو مزید تقویت ملی۔'' (۲۹) ''اختر حسین رائے پوری کا ایک مضمون 'ساہتیہ اور کرانتی' کلکتہ سے شائع ہونے والے ایک ہندی ماہنامے وشوامتر کے اپریل ۱۹۳۳ء کے شمارے میں شائع ہوا تھا، اس مضمون کا ترجمہ چند معمولی تبدیلیوں کے ساتھ 'ادب اور زندگی' کے عنوان سے رسالہ اردو کے جولائی ۱۹۳۵ء کے شمارے میں شائع ہوا تھا۔''

ترقی پسند تحریک حادثاتی طور پر وجود میں نہیں آئی تھی بلکہ برصغیر کے سیاسی، سماجی اور معاشی حالات میں جو تغیرات پیدا ہو رہے تھے اور جس ہیجان اور بے چینی کی فضا پیدا ہو چکی تھی اس نے اس تحریک کے لئے ماحول سازگار بنا دیا تھا۔ (۳۰) ''ترقی پسند تحریک نے جب ادب اور زندگی کے ربط باہمی پر زور دیا تھا اور ادب کے ارتقائی عمل کو پیش نظر رکھا تھا تو یہ محض حیاتیاتی تصور کا اظہار نہیں تھا بلکہ زندگی کے عمرانیاتی شعور کی وضاحت بھی تھی۔ انسانی زندگی اور معاشرہ دونوں کو اکائی کی حیثیت سے پیش کیا گیا تھا۔''

پریم چند کا خطبہ صدارت اور ترقی پسند تحریک کا اعلان نامہ درحقیقت اردو ادب کی تاریخ میں نشانِ راہ کی حیثیت رکھتے ہیں۔ پریم چند نے نہ صرف ایک نئی سمت کی طرف رہنمائی کی بلکہ ادب کی غرض و غایت کے بارے میں بھی غور و فکر کے لئے راستہ ہموار کیا۔ بلاشبہ ترقی پسند تحریک نے ادب کا ایک نیا رخ متعین کیا یعنی ادب کا تعلق سماجی، معاشی مسائل اور آزادی کی تحریکوں سے قائم ہوا۔ ہمارے لکھنے والوں نے محسوس کیا کہ (۳۱) ''اب ہم کو ایسے ادب کی ضرورت ہے جس کی جڑیں جمہور کی واقعی زندگی میں دور تک چلی گئی ہوں اور جو ہمارے فکر و عمل دونوں پر حاوی ہو، جو افراد اور جماعت دونوں کی زندگی میں خیر و برکت کا ذریعہ ثابت ہوں اور دونوں کی ترقی اور بہبود کا ضامن ہو۔''
ترقی پسند تحریک کے آغاز سے پہلے ہی اردو میں رومانوی تحریک کا آغاز ہو چکا تھا، سجاد حیدر یلدرم اس رومانی تحریک کے بانی تھے۔ رومانی انداز کو اپنانے والوں نے ادب کو خیالی جنت کی تعمیر کا ذریعہ بنایا۔ (۳۲) ''ان میں سب سے نمایاں مثال نیاز فتح پوری کی ہے جو ادب کے جمالیاتی دور کے سب سے بڑے نمائندہ ہیں، اس عہد میں مغربی ادیبوں کے ترجمے بھی خوب ہوئے اور خصوصیت سے آسکر وائلڈ کی ایک کہانی 'روز اینڈ دا نائٹ انگل' تو اتنی بار پیش کی گئی کہ تقریباً ہر اردو پڑھا لکھا اس سے واقف ہو گیا۔'' زندگی، ارتقا پذیر اور نت نئی تبدیلیوں سے عبارت ہے۔ رومانوی تحریک پر آہستہ آہستہ ترقی پسند تحریک کے اثرات غالب ہوتے گئے۔ قاضی عبدالغفار، مرزا ادیب اور مجنوں

گورکھپوری جو رومانیت کے علمبرداروں میں سے تھے، ترقی پسند تحریک اور وقت کے تقاضوں سے متاثر ہوئے اور ترقی پسند شعور اور حقیقت نگاری کے قریب آ گئے۔

لکھنؤ ترقی پسند تحریک کا مرکز تھا، ڈاکٹر عبدالعلیم، احتشام حسین، علی سردار جعفری، سبط حسن، مجاز، حیات اللہ انصاری جیسے ادیب اور شاعر انجمن ترقی پسند مصنفین میں شامل تھے۔ لکھنؤ کے علاوہ ہندوستان کے دوسرے شہروں میں انجمن ترقی پسند مصنفین کی شاخیں قائم ہو رہی تھیں۔(۳۳) ''۱۹۳۹ء میں لکھنؤ میں اردو کے نوجوان ادیبوں کا جو گروہ جمع ہو گیا تھا وہ اپنی نیرنگی اور رنگینی، ذہانت اور اپج، شوخی اور سنجیدگی کے لحاظ سے مجموعی حیثیت سے کچھ عجیب سی دلکشی رکھتا تھا۔ اس زمانے میں حب الوطنی اور انقلاب کی جو جانفزا ہوائیں چل رہی تھیں اس سے یہ سرشار معلوم ہوتے تھے۔''

ایک قلیل عرصے میں ترقی پسند تحریک برصغیر کے طول و عرض میں پھیل گئی۔ نوجوان ادیب اور شاعر ترقی پسند رجحانات سے متاثر ہوئے۔ ترقی پسند ادب کی تحریک کو مقبول بنانے میں اس زمانے کے اخبارات اور رسائل نے بھی اہم کردار ادا کیا۔(۳۴) ''حیات اللہ انصاری نے کانگریس کی طرف سے ایک ہفت روزہ اخبار 'ہندوستان' جاری کیا تھا، جس میں ترقی پسند تحریک کی کانفرنسوں کی روداد اور تقریروں کے علاوہ نئے ادیب اور شاعروں کی تخلیقات بھی شائع ہونے لگیں۔ سبط حسن حیدر آباد چھوڑ کر لکھنؤ چلے آئے اور ہفتہ وار 'پرچم' نکالا اور کچھ ہی دنوں بعد ترقی پسند ادیبوں کا رسالہ نیا ادب لکھنؤ سے جاری ہوا۔ اس کا پہلا پرچہ ۱۹۳۹ء میں شائع ہوا۔'' ترقی پسند تحریک نے ادب میں ہی نئی روح نہیں پھونکی بلکہ تحریک آزادی کی جدوجہد کو آگے بڑھانے میں اس کا اپنا کردار ہے۔ ۱۹۳۹ء میں جب دوسری جنگ عظیم کا آغاز ہوا اور جون ۱۹۴۱ء میں جب جرمنی نے سوویت یونین پر حملہ کیا تو یہ سوال سامنے آیا(۳۵) ''اگر ہٹلری فاشزم کو اس جنگ میں کامیابی ہو گئی تو اس کے معنی یہ ہو سکتے ہیں کہ فاشست سامراج ساری دنیا پر حاوی ہو جائے۔ دنیا کے سارے محکوم ممالک اور بھی زیادہ سختی سے کچلے جائیں اور غلام بنائے جائیں۔ لیکن سوویت یونین کی فتح کی صورت میں برصغیر کے پسماندہ عوام کو بیرونی استبداد سے گلوخلاصی کا ایک موقع ہاتھ آ جائے گا۔'' ترقی پسند تحریک کے حامیوں نے فاشزم کے مقابلے میں برطانوی سامراج کے ساتھ تعاون کا فیصلہ کیا۔ ملک کی سیاسی جماعتیں بھی اپنی حکمت عملی کی تشکیل میں مصروف تھیں۔(۳۶) ''جنگ کے متعلق کانگریس کی حکمت عملی لیگ کی حکمت عملی سے مختلف تھی۔ کانگریس ناقابل مصالحت طریقے پر جنگ کے خلاف تھی اور ہر قسم کے تعاون کی پیشکش سے اس وقت تک انکار کر چکی تھی جب تک کہ آزادی کامل کا بے لوچ مطالبہ فی الفور پوری حد تک منظور نہ کر لیا جائے۔''

مسلم لیگ بھی اگرچہ جنگ کے خلاف تھی لیکن اس کا رویہ مفاہمت کا تھا۔ ہندوستان میں کانگریسی وزارتوں کے دور میں مسلمانوں میں عام بے چینی پھیلی اور ہر جگہ انہیں مظالم کا نشانہ بنایا گیا۔ دراصل ایسے واقعات ہی نے مسلم لیگ اور کانگریس کے درمیان اختلافات کی خلیج حائل کر دی اور مسلمانوں کے لئے ایک جداگانہ مملکت کے حصول کی خواہش تیز تر ہو گئی۔(۳۷) ''ہندو اکثریت کے صوبوں میں کانگریس کے مظالم نے علیحدگی کی قوتوں کو مستحکم کر دیا۔'' کانگریس نے اگرچہ جنگ میں تعاون سے انکار کیا تھا لیکن یہ کانگریس کا متفقہ فیصلہ نہیں تھا۔ کانگریس میں ایک ایسا گروہ موجود تھا جو اس نازک صورت حال میں جبکہ جاپانی فوجیں ہندوستان کی سرحدوں کے قریب تھیں کانگریس کے اس فیصلے کا مخالف تھا۔

جنگ عظیم دوم کا زمانہ برصغیر کی سماجی تاریخ کا انتہائی پُرآشوب دور تھا۔ جنگ کی آگ ہندوستان کے قریب آ رہی تھی، جنگ

میں جاپان کی شرکت کے بعد ہندوستان کے عوام زبردست اقتصادی اور معاشی مصائب کا شکار تھے۔ جنگ کے باعث گرانی عذاب کی طرح مسلط تھی اور معیارِ زندگی پست سے پست تر ہو گیا تھا۔ سماجی ابتری اور خوف اور دہشت نے برصغیر کو اپنی لپیٹ میں لے رکھا تھا۔

ان حالات میں بائیں بازو کی جماعتوں نے جن میں ترقی پسند ادیب بھی شامل تھے، جنگ میں برطانوی حکومت سے تعاون کا فیصلہ کیا۔ اس لئے کہ اب لڑائی فاشزم کے خلاف لڑائی میں بدل چکی تھی۔ دوسرے ایک بڑی انقلابی جماعت کیمونسٹ پارٹی آف انڈیا بھی برطانوی حکومت سے تعاون کر رہی تھی۔ ایک بین الاقوامی طور پر مشہور انقلابی ڈاکٹر ایم۔ این رائے بھی تھے۔ (۳۸) ''برصغیر کی سیاست کے ہر واقف کار کو ایم۔ این رائے کا نام یاد ہوگا۔ ۱۸۹۰ء کے لگ بھگ یہ بنگال میں پیدا ہوئے۔ اوّل جنگ عظیم سے پہلے وہاں کی خفیہ دہشت گرد تحریکوں سے وابستہ رہ کر امریکہ نکل گئے۔ دورانِ جنگ جرمنی میں آزادئ ہند کے لئے جو تنظیم قائم ہوئی، امریکہ میں ایم۔ این رائے نے اس کا کام سنبھالا۔ انقلاب روس کے بعد وہ ماسکو پہنچ گئے اور لینن اسٹالن وغیرہ کا اعتماد اس حد تک حاصل کر لیا کہ ہندوستان اور دیگر ایشیائی ممالک کے امور میں سالہا سال ان کے مشیر خاص رہے۔'' کانگریس نے اسی دوران 'ہندوستان چھوڑ دو' کی تحریک شروع کی۔ کانگریس یہ سمجھ رہی تھی کہ اب ان کے لئے حکومت قائم کرنے کا وقت آ گیا ہے، اس نے کامل آزادی کا ریزولیشن پاس کیا۔ (۳۹) ''کانگریس نے ۸/اگست ۱۹۴۲ء میں بمبئی کے کانگریس اجلاس میں کامل آزادی اور ہندوستان چھوڑ دو کی تحریک منظور کر ڈالی۔'' (۴۰) ''برطانوی حکومت نے کانگریس کے چوٹی کے لیڈروں گاندھی، نہرو، آزاد کو ۹/تاریخ کی صبح بمبئی سے گرفتار کر کے اس تحریک کو آگے بڑھنے کا موقع دیا اور عوام میں جوش و جذبہ پیدا ہوا'' اس کے بعد ملک کے طول و عرض میں جلسے جلوسوں اور ہڑتالوں کا وسیع سلسلہ شروع ہو گیا۔ برطانوی حکومت نے اس تحریک کو جو پرتشدد ہوتی جا رہی تھی پوری قوت سے کچلنے کی کوشش کی۔ یہ ایسی تحریک تھی کہ جس میں عوامی نغموں کی گونج بھی سنائی دے رہی تھی۔ ہندوستان کے تمام صوبوں کے علاوہ بہار بھی اس تحریک کا مرکز تھا۔ ایک عوامی نامعلوم شاعر کا یہ نغمہ تحریک کے زمانہ میں بہار کے دیہی علاقوں کا مقبول نغمہ تھا۔ (۴۱) ''۱۹۴۲ء کی تحریک میں مگھی زبان کا یہ نغمہ بہار کے دیہاتوں کا مقبول نغمہ بن گیا۔''

گاندھی جی کی بتیا مون میں رکھیو بھائی

بھارت بسیا ہو بھائی

بانگا کی کھیتی کور ہیو بھائی، روئیسا ہوتی ڈھیر

چرکھا پہ بے ستوا کا تھیو۔ مت کار ہیو سب دیر

کرگھا پر جے کپڑا بنیو ھو۔ جھا پیوا پنا دیہہ

پردیسی کی آشا چھوڑیو مت کریو اب نیہہ

گاؤں گاؤں، پاٹھ شالا، کھول کے پڑھ یے اپنا بھاشا

طرح طرح کے ہنر سیکھ لے جب جئے کی آشا

گاؤں گاؤں پنچائت کر کے جھگڑا دیہو مٹائے

ہندوستان چھوڑ دو کی اس تحریک میں مغربی تعلیم یافتہ متوسط طبقہ پیش پیش تھا۔ (۴۲) ''شہری متوسط طبقہ جو جدید تعلیم آزادی کے جوش وخروش اور قومیت کے جذبے سے سرشار تھا، ساتھ ہی مغربی جمہوریت اور سوشلزم سے متاثر بھی تھا۔ تحریک کے صفِ اوّل میں شامل تھا۔''

مسلم لیگ کمیونسٹ پارٹی اور بائیں بازو کی جماعتوں کے عدم اشتراک کی وجہ سے ہندوستان چھوڑ دو تحریک کو برطانوی حکومت نے نہایت سختی سے کچلنے کی کوشش کی۔ دوسرے استحصال پسند عناصر نے بھی تحریک کے نام پر چوری، لوٹ مار اور بلوے کا بازار گرم کر دیا تھا۔ اس لئے حکومت برطانیہ کا رویہ انتہائی سخت ہو گیا۔ ترقی پسند تحریک جسے ابتداء میں ہی حکومت کے جبر اور شک وشبہ کا سامنا کرنا پڑا تھا، جب فاشسٹ طاقتوں کے مقابلے میں جنگ میں اتحادیوں سے تعاون پر آمادہ ہوئی تو برطانوی حکومت کے رویے میں بھی لچک پیدا ہوئی۔ (۴۳) ''ہماری تحریک کے لئے اس وقت سب سے بڑی ضرورت یہ تھی کہ گزشتہ دو سال میں سیاسی جبر اور دہشت انگیزی کے سبب سے انجمن کی تنظیم جو درہم برہم ہو گئی تھی اسے نئے حالات میں دوبارہ درست کیا جائے۔'' حکومت کی جکڑ بندیاں نرم ہونے کے بعد ترقی پسند تحریک کے بانیوں نے پوری توجہ تنظیمی کاموں پر مبذول کر دی اور لکھنؤ پھر ایک بار ترقی پسند مصنفین کی سرگرمیوں کا مرکز بن گیا۔

شوکت صدیقی کی زندگی میں ۱۹۴۳ء کا سال نہایت اہم ہے۔ شوکت صدیقی ۱۹۴۳ء میں ترقی پسند تحریک سے منسلک ہوئے۔ اس زمانے میں ترقی پسند تحریک کے حلقے میں پڑھنے پڑھانے کا خاص چرچا تھا۔ گورکی، ٹالسٹائی اور دوسرے مغربی ادیبوں کی تحریریں خاصی مقبول تھیں۔ انجمن ترقی پسند مصنفین کی تنقیدی نشستوں میں علمی وادبی موضوع پر ہونے والے مباحثے بھی کردار کی تشکیل وتعمیر اور ذہنی تربیت کا بڑا ذریعہ تھے۔ ترقی پسند تحریک سے وابستگی کے بعد شوکت صدیقی کے ذہن وفکر میں ایک انقلاب رونما ہوا۔

شوکت صدیقی کی افسانہ نگاری کا آغاز ۱۹۴۰ء میں ہوا۔ ان کا پہلا افسانہ ''کون کسی کا'' ۱۹۴۰ء میں ہفت روزہ خیام لاہور میں شائع ہوا۔ پھر وہ متواتر خیام، عالمگیر اور شاعر آگرہ میں کہانیاں لکھتے رہے۔ لیکن اس دور کے افسانوں میں رومانی تحریک کے اثرات نمایاں تھے یا پھر جنگ عظیم کے پس منظر میں رومانی اور معاشرتی موضوعات تھے۔ ترقی پسند تحریک میں شمولیت نے ان کے فکر وفن کو ایک نئی جہت سے روشناس کیا۔ اسے ہم شوکت صدیقی کی ادبی زندگی کا ایک انقلاب آفریں موڑ کہہ سکتے ہیں۔ ترقی پسند تحریک نے ان کے مطالعہ کے ذوق کو بھی نکھارا اور سنوارا۔ وہ ترقی پسند مصنفین کی ادبی نشستوں میں پابندی سے شریک ہوا کرتے۔ ۱۹۴۸ء میں لکھنؤ میں ترقی پسند مصنفین کی کل ہند ادبی کانفرنس منعقد ہوئی۔ مجلس استقبالیہ کے سربراہ ڈاکٹر عبدالعلیم تھے۔ شوکت صدیقی نے اس کانفرنس کے انعقاد کے سلسلے میں ڈاکٹر عبدالعلیم کے ساتھ کام کیا، سالانہ کانفرنس کے بعد بھی انجمن ترقی پسند مصنفین کی ہفت روزہ نشستیں مشہور نقاد پروفیسر آل احمد سرور کے مکان پر منعقد ہوتی تھیں۔ ان نشستوں میں ڈاکٹر عبدالعلیم، پروفیسر احتشام حسین، محمد حسن اور حنیف فوق جو ان دنوں لکھنؤ یونیورسٹی میں زیر تعلیم تھے، پابندی سے شریک ہوتے۔ ان نشستوں میں کہنہ مشق ادیبوں کے ساتھ نوآموز ادیب بھی شریک ہوتے اور ان کی حوصلہ افزائی کے لئے ان کی تخلیقات پر جو صحت مند تنقید ہوتی اس سے ذہن وفکر کو روشنی ملتی اور مزید لکھنے کی خواہش تیز تر ہوتی۔ شوکت صدیقی نے ان ادبی نشستوں میں اپنے افسانوں ''مہکتی وادیوں میں'' اور ''غم دل اگر نہ ہوتا'' کو تنقید کے لئے پیش کیا۔ ان افسانوں کو بے حد سراہا گیا، یہ افسانے شوکت صدیقی کے ترقی پسند نقطہ نظر، معروضی حقیقت پسندی، طبقاتی کشمکش، سماجی ناانصافی اور استحصال کے خلاف رویے کی عکاسی کرتے ہیں۔ ترقی پسند مصنفین کی ادبی نشستوں کے علاوہ دانش محل لکھنؤ اور کافی ہاؤس میں بھی محفلیں جمتیں۔ خلیل الرحمٰن اعظمی، باقر مہدی، ممتاز حسین، انجم اعظمی اور اس دور کے دوسرے مشاہیر ادبا ان محفلوں میں شریک ہوتے اور علمی وادبی مباحث کا سلسلہ جاری رہتا۔ یہ وہ زمانہ ہے جب شوکت صدیقی کی توجہ اور دلچسپی کا محور ترقی پسند دوستوں سے ادبی بحث مباحثے اور تبادلۂ خیال تھا۔

(۴۴) ''ہم لوگوں نے ڈاکٹر عبدالعلیم اور سید احتشام حسین کی قربت کی وجہ سے مارکسی نظریہ کا مطالعہ کیا اور یہ نظریہ ہمارے

ذہنوں کا حصہ بن گیا، افراد، سماج اور سماجی عوامل کو دیکھنے سمجھنے، پرکھنے اور ادب میں ان کو پیش کرنے کا جو ڈھنگ اس نظریہ کو اپنانے سے پہلے تھا وہ بدل گیا۔ شوکت صدیقی مارکسی حلقے میں آنے سے پہلے حقیقت پسند تھے، اس لئے ان کی کہانیوں میں کوئی واضح موڑ نہیں آیا۔ اس کے باوجود ان کے کرداروں میں ایک تبدیلی آئی کہ وہ فرد نہیں ٹائپ بن گئے۔ انجمن ترقی پسند مصنفین میں سرگرم حصہ لینے کے ساتھ ہم دونوں نے پوسٹر بھی لکھے اور انہیں چھپوانے کے لئے مختلف پریسوں کی خاک بھی چھانی۔ مارکسی نظریہ کو اپنانے کے بعد شوکت صدیقی درمیانی طبقہ کی اوپری سطح سے وابستگی کے باوجود رہن سہن میں نہ سہی ذہنی طور پر خود کو محنت کشوں کے طبقے سے قریب کیا۔ اب امیر اور غریب کا فرق صرف امیر و غریب کا فرق نہ رہا بلکہ محنت کشوں اور ان کی محنت کا استحصال کرنے والے عناصر کا فرق ہو گیا، اب سماجی زندگی کی حقیقت کی پشت پر انسانی محنت کے استحصال کی کارفرمائیاں کہیں واضح طریقے سے کہیں ڈھکے چھپے طریقے سے نظر آنے لگیں۔'' اس نے ان کے فکر و فن پر ترقی پسندی کی ایسی مہر ثبت کی جس کے نقوش ان کے افسانوی ادب میں نمایاں نظر آتے ہیں۔ شوکت صدیقی کہتے ہیں (۴۵) ''ترقی پسندی کا جو مفہوم میں نے سمجھا ہے وہ یہ ہے کہ انسانی معاشرہ ہر دور میں تبدیل ہوتا رہا ہے۔ انسانوں نے غار سے نکل کر ترقی کی ہے اور چاند ستاروں پر کمندیں ڈالی ہیں تو یہ ارتقا کا عمل ہے۔ معاشرے کا تبدیل ہونا اور اس میں نئے نئے رجحانات نئی اقدار اور نئی روایات کا پیدا ہونا، اس میں طبقاتی کشمکش، سماجی ناانصافی، ظلم و ستم، جبر و تشدد کے خلاف احتجاج، آزادئ اظہار کا حق، ان چیزوں کو ایک مقصد کے تحت میں نے احاطۂ تحریر میں لانے کی کوشش کی۔ میں نے ادب کو لوگوں تک اپنی بات پہنچانے کا وسیلہ بنایا، جب محنت کا استحصال ہوتا ہے یعنی محنت کرنے والے کو اس کا حق نہیں ملتا تو معاشرے میں سماجی ناانصافی وجود میں آتی ہے۔ میری نظروں میں ترقی پسندی کا مفہوم یہی ہے۔'' شوکت صدیقی کی شخصیت کی تعمیر و تشکیل میں یہ نظریات کلیدی اہمیت رکھتے ہیں۔ شوکت صدیقی کے افسانوی ادب میں زبان و بیان کا حسن، ابلاغ کی خصوصیت اور قابل مطالعہ ہونے کے وصف کی وجہ اردو ادب کی قدیم روایات سے ربط اور تعلق ہے۔ لکھنؤ میں قدیم مکتبۂ فکر سے تعلق رکھنے والی شخصیتوں کے فیض صحبت نے انھیں اردو کے کلاسیکل ادب کے مطالعے کا موقع فراہم کیا اور زبان و بیان کی نزاکتوں کو سمجھنے کی صلاحیت پیدا کی۔

لکھنؤ کی علمی و ادبی فضا اور مشہور علمی و ادبی شخصیتوں کے فیض صحبت کا بھی شوکت صدیقی کی شخصیت کی تعمیر و تشکیل میں بڑا ہاتھ ہے۔

یہ وہ زمانہ ہے جب شوکت صدیقی کی علمی و ادبی سرگرمیاں عروج پر تھیں۔ پڑھنے پڑھانے کا سلسلہ بھی جاری تھا اور لکھنے لکھانے کے شغل کے ساتھ اسی زمانے میں انہیں چند رسائل کی ادارت کا بھی موقع ملا۔ ۱۹۴۴ء میں شوکت صدیقی نے اپنے دوست علی ناصر رضوی کے اشتراک سے ایک ادبی ماہنامہ ترکش نکالا۔ اس رسالے کے ذریعہ بھی ترقی پسند ادیبوں سے رابطے کا موقع ملا، ترکش کے دو شمارے ہی شائع ہوئے۔ اس کے بعد وہ جدید ادب فیض آباد کی مجلس ادارت میں شامل ہوئے۔ جدید ادب ترقی پسند نظریات کا ترجمان رسالہ تھا۔ پھر انھوں نے اپنے دوست خلیق ابراہیم خلیق کے ساتھ مل کر ایک رسالہ مندر نکالا، ان رسائل کے ذریعہ بھی ترقی پسند ادیبوں سے روابط اور تعلقات کا سلسلہ قائم ہوا۔

شوکت صدیقی کی ترقی پسند تحریک میں شمولیت کا زمانہ برصغیر کی تاریخ کا ایک انتہائی فیصلہ کن اور ہنگامہ خیز زمانہ تھا۔ شوکت صدیقی کی شخصیت اور ان کی فکر کا سیاسی اور سماجی پس منظر اس دور کی تبدیلیوں سے وابستہ نظر آتا ہے۔ سیاسی اعتبار سے آزادی کی جنگ ایک فیصلہ کن مرحلے میں داخل ہو چکی تھی اور جنگ کے اختتام کے آثار نے برصغیر کی سیاسی زندگی میں ایک نئی ہلچل کے اثرات پیدا کر دیئے

تھے۔ برصغیر کی دو بڑی سیاسی جماعتیں اب کامل آزادی کے مطالبے پر کمربستہ ہو چکی تھیں۔

برطانوی سامراج سے چھٹکارے کی خواہش اب ہر طبقے اور ہر سطح کی عوامی زندگی کا حصہ بن چکی تھی۔ مسلم لیگ کا مطالبہ پاکستان اب ایک خواب نہ رہا تھا بلکہ گفت وشنید کے سارے مرحلوں میں جس کا سلسلہ ۱۹۰۶ء سے لے کر ۱۹۴۳ء تک سیاسی جماعتوں اور برطانوی حکمرانوں کے درمیان جاری رہا۔ برطانوی حکام کو یہ احساس دلا دیا تھا کہ مسلم لیگ مسلمانوں کی نمائندہ جماعت ہے اسے نظر انداز کر کے برصغیر کی قسمت کا کوئی بھی فیصلہ قابل عمل نہیں ہوسکتا۔ سیاسی جماعتیں اس بات کی منتظر تھیں کہ برطانوی حکومت اختتام جنگ کے بعد کہاں تک اپنے وعدوں کا پاس کرتی ہے۔ آخر کار جرمنی نے مئی ۱۹۴۵ء میں ہتھیار ڈال دیئے اور امریکہ نے اگست میں ہیروشیما پر ایٹم بم گرا کر جاپانیوں کی قوت مدافعت کا خاتمہ کر دیا۔ جنگ میں بظاہر تو اتحادیوں نے فتح حاصل کی تھی لیکن دراصل جنگ نے پورے یورپ کو اقتصادی بحران میں مبتلا کر دیا تھا۔ جنگ کے اخراجات نے برطانوی حکومت کو اس قابل نہ چھوڑا تھا کہ وہ نوآبادیوں پر پہلے کی طرح اپنی گرفت مضبوط رکھ سکے۔ جنگ کے خاتمے کے بعد برطانیہ میں عام انتخابات ہوئے جس میں چرچل کی قدامت پرست پارٹی کو شکست ہوئی اور لیبر پارٹی جس کے سربراہ مسٹر ایٹلی تھے، برسراقتدار آئی۔ لیبر پارٹی نے ہندوستان میں بھی انتخابات کرانے کا فیصلہ کیا، ۱۹۴۶ء میں عام انتخابات ہوئے۔ جس میں مسلم لیگ کو بڑی کامیابی حاصل ہوئی۔ (۴۶) ''Hudson نے Great divide میں لکھا ہے کہ انتخابات نے یہ ثابت کر دیا کہ کانگریس کے ساتھ نوے فیصد ہندو ہیں اور مسلم لیگ کے ساتھ نوّے فیصد مسلمان۔'' انتخابات کے بعد برصغیر کی سیاست ایک ہیجانی دور سے گزری۔ (۴۷) ''حکومت برطانیہ نے انتخابات کے دوران ہی یہ طے کیا کہ ہندوستان کا مسئلہ طے کرنے کے لئے نئی وزارت کی طرف سے ایک وفد ہندوستان بھیجا جائے۔'' وزارتی وفد کی آمد، پہلی شملہ کانفرنس کی ناکامی، دوسری شملہ کانفرنس، مسلم لیگ کی طرف سے ڈائرکٹ ایکشن کا اعلان، عبوری حکومت کا قیام، بہار اور بنگال میں خونریز فرقہ وارانہ فسادات، لارڈ ویول کی ناکامی اور اس کی جگہ وائسرائے کی حیثیت سے لارڈ ماؤنٹ بیٹن کی تقرری، یہ تمام مراحل برصغیر کی سیاسی زندگی کے مختلف نشیب وفراز کو ہمارے سامنے لاتے ہیں۔ برطانوی حکومت جلد از جلد برصغیر سے رخت سفر باندھنے پر تیار تھی، اس لئے کہ جنگ عظیم کے اختتام کے بعد برصغیر کے مسائل سے نبردآزما ہونا اس کے لئے آسان نہ رہا تھا۔

(۴۸) ''۲۰ر فروری ۱۹۴۷ء کو مسٹر ایٹلی وزیراعظم برطانیہ نے یہ اعلان کر دیا کہ جون ۱۹۴۸ء تک ہندوستان کی حکومت کا اختیار ہندوستانیوں کے حوالے کر دیا جائے گا۔'' پاکستان جو ایک خواب تھا، ۱۴ر اگست ۱۹۴۷ء کو اپنی حقیقی شکل میں وجود میں آ گیا۔ ملک کی تقسیم کے بعد آزادی کا ظہور اور اس کے بعد ہندوستان میں قتل وغارت گری کا جو سلسلہ شروع ہوا وہ ہماری تاریخ کا ایک اندوہناک باب ہے۔ آزادی کے حصول کے بعد یہ نوزائیدہ ملک ابھی سنبھل بھی نہیں پایا تھا کہ اس کی قوت کو کمزور کرنے اور مصائب کے انبار تلے دبانے کے لئے بڑے پیمانے پر ہندوستان میں مسلم کش فسادات شروع ہو گئے اور اس کے بعد لاکھوں بے گھر لوگوں کو پاکستان کی سرحد کی طرف ڈھکیل دیا گیا۔ (۴۹) ''انتہائی خوف وہراس اور مصیبت کے عالم میں لاکھوں انسانوں کو سرحدوں کی طرف ہانک دیا گیا۔ ان جڑ سے اکھڑے ہوئے لوگوں کو انتہائی المناک حالات کا سامنا کرنا پڑا۔'' دنیا کی اس سب سے بڑی ہجرت نے بیحد سنگین نوعیت کے مسائل پیدا کئے۔ یہ مسائل زیادہ تر سماجی، اقتصادی اور معاشی نوعیت کے تھے اور اس کے ساتھ ہی یہ ایک جذباتی اور تہذیبی مسئلہ بھی تھا۔ ادب چونکہ اپنے دور کی عصری زندگی اور مسائل کا آئینہ ہے اور زندگی کی ہر تبدیلی اس پر اثر انداز ہوتی ہے۔ لہٰذا ہمارے افسانوی ادب میں بھی اس دور کے

ابتلاء ومصائب، قتل وغارت گری، اغوا اور دیگر سنگین نوعیت کے واقعات ادبی دستاویز کی صورت میں موجود ہیں۔

برصغیر پاک و ہند کے لکھنے والوں نے اس عظیم الشان المیے کو پوری دردمندی اور انسان دوستی کے ساتھ پیش کیا۔ کرشن چندر، عصمت چغتائی، سعادت حسن منٹو، احمد ندیم قاسمی، حیات اللہ انصاری، سہیل عظیم آبادی، شوکت صدیقی غرض کہ تقریباً سارے ہی ادیبوں نے انسانیت کی تذلیل اور بے حرمتی کے دکھ کو موضوع بنایا۔ تقسیم ملک کے بعد ترقی پسند تحریک بھی ایک نازک صورت حال سے دوچار ہوئی۔ فسادات نے عام آدمی کی طرح ادیبوں کو بھی متاثر کیا تھا، بہت سے ترقی پسند ادیب ہجرت کر کے پاکستان آ گئے اور اس نئی سرزمین سے اپنا مستقبل وابستہ کر کے زندہ رہنے کی تگ و دو میں مصروف تھے۔ (۵۰) ''نئے اور پرانے ادیبوں نے مل کر ترقی پسند تحریک کی نئی بنیادیں سرحدوں کے دونوں طرف مرتب کرنا شروع کر دیں۔ تہذیب کے ٹمٹماتے ہوئے دیئے دوبارہ جلائے گئے۔''

شوکت صدیقی کی شخصیت اور ان کی فکر کے سیاسی اور سماجی پس منظر کا ایک اہم رخ قیام پاکستان اور ان کی لکھنؤ سے پاکستان ہجرت کے بعد ہمارے سامنے آتا ہے۔ ماہِ مارچ ۱۹۵۰ء میں شوکت صدیقی لکھنؤ سے ہجرت کر کے پہلے لاہور پھر کراچی آئے۔ یہاں آنے کے بعد انہیں قدم قدم پر مسائل کا سامنا کرنا پڑا۔ کراچی مہاجروں کا گڑھ تھا، ہندوستان سے ہجرت کر کے آنے والے مہاجر عموماً کراچی کا ہی رخ کرتے۔ لہٰذا ایک افراتفری اور نفسانفسی کا عالم تھا۔ ان میں ایسے لوگ بھی تھے جو ہندوستان میں اپنا گھر بار لٹا کر خالی ہاتھ یہاں پہنچے تھے اور اس نئی سرزمین میں قدم جمانے کے لئے ہاتھ پیر مار رہے تھے اور ایسے لوگ بھی کچھ کم نہ تھے جن کا فسادات میں کوئی نقصان نہیں ہوا تھا بلکہ ان کا مقصد جائیدادیں الاٹ کروانا اور زیادہ سے زیادہ مالی فوائد حاصل کرنا تھا۔ تحریک پاکستان کے دنوں میں جس جوش، جذبے اور ایثار و قربانی کے مناظر دیکھنے میں آئے تھے اس کا دور دور تک پتہ نہ تھا بلکہ مفاد پرستی، منافقت اور خود غرضی جیسی برائیاں پاکستانی معاشرے میں تیزی سے پھیل رہی تھیں۔ یہاں جو نیا معاشرہ وجود میں آ رہا تھا اس کے اقدار متعین نہ ہوئے تھے، یہاں سب ایک دوسرے کے لئے اجنبی تھے اور معاشرتی دباؤ سے آزاد اپنی من مانی کارروائیوں میں مصروف تھے۔

قیام پاکستان کے بعد جو ادیب ہجرت کر کے یہاں آئے تھے انہوں نے ترقی پسند تحریک کو آگے بڑھانے اور نئی بنیادوں پر اس کی تشکیل و تنظیم میں اہم کردار ادا کیا۔ محمدی بلڈنگ، بندر روڈ کے ایک کمرے میں انجمن ترقی پسند مصنفین کی تنقیدی نشستوں کا باقاعدہ آغاز ہوا۔ ان تنقیدی نشستوں میں تمام اہل قلم پابندی سے شریک ہوتے۔ ممتاز حسین، حسن عابدی، مجتبیٰ حسین، ریاض روفی، ظہور نظر، رفیق چودھری، ابراہیم جلیس اور دوسرے حضرات اپنی تخلیقات تنقید کے لئے پیش کرتے۔ شوکت صدیقی بھی پابندی سے ان نشستوں میں شریک ہوتے، انہوں نے اپنا مشہور افسانہ 'تیسرا آدمی' یہاں تنقید کے لئے پیش کیا، یہ افسانہ بیحد پسند کیا گیا اور اس افسانے نے شوکت صدیقی پر شہرت کے دروازے کھول دیئے۔ اس کی مقبولیت کا اندازہ اس سے ہو سکتا ہے کہ یہ افسانہ مرزا ادیب کے مرتب کردہ 'بہترین ادب ۱۹۵۰ء' کے انتخاب میں شامل کیا گیا۔ اس کے علاوہ احتشام حسین اور غلام ربانی تاباں نے بھی منتخب افسانوں کا جو مجموعہ شائع کیا اس میں 'تیسرا آدمی' شامل تھا۔ اسی طرح اردو کے تیرہ سالہ منتخب ادب میں جسے عشرت رحمانی نے مرتب کیا تھا، 'تیسرا آدمی' کو جگہ دی گئی۔ فیض احمد فیض نے روسی زبان میں ترجمے کے لئے جن افسانوں کا انتخاب کیا اس میں بھی شوکت صدیقی کی یہ کہانی شامل تھی۔ شوکت صدیقی نے یہ افسانہ ۱۹۵۰ء میں اس وقت تحریر کیا جب وہ نہایت بے سروسامانی کا شکار تھے، رہائش کا کوئی معقول بندوبست نہیں تھا۔ لیکن اس کے باوجود شوکت صدیقی کی تخلیقی سرگرمیاں جاری رہیں۔ شوکت صدیقی نے فسادات پر بہت کم لکھا ہے لیکن وہ تہذیبی انقلاب جو ہجرت کی صورت میں وقوع پذیر ہوا اور

جس کے اثرات معاشرے میں انتشار، خودغرضی، مفاد پرستی اور استحصال کو جگہ دے رہے تھے، شوکت صدیقی اس معاشرتی صورت حال سے سخت متاثر ہوئے اور ترقی پسند ادیب کی سماجی ذمہ داری کو محسوس کرتے ہوئے انہوں نے قلم اٹھایا اور مایوسی، گھٹن اور سماجی استحصال کا شکار نچلے اور متوسط طبقے کے خاندان کے حوالے سے معاشرے میں پھیلی ہوئی غربت، سماجی ناہمواری، استحصال، بدی اور جبر کو اپنے ناول ''خدا کی بستی'' کا موضوع بنایا۔ یہ ایک عام متوسط طبقے کی الم نصیبوں کی کہانی ضرور ہے لیکن ''خدا کی بستی'' کا بنیادی مقصد استحصالی عناصر کی نشاندہی اور سماجی تبدیلی کی خواہش ہے۔ پاکستان آنے کے بعد یہاں کے سماجی اور سیاسی حالات نے سماجی تبدیلی کی خواہش کو ان کی زندگی کا مشن بنادیا۔ (۵۱) ''یہ میرا مشن ہے، معاشرے کی بہبود اور اسے سماجی ناانصافی سے بچانے کے لئے ایسا ادب تخلیق کروں جس کے ذریعہ معاشرے کے استحصالی عناصر سامنے آئیں۔''

قیام پاکستان کے چند سالوں بعد ہی سیاسی طور پر ملک عدم استحکام کا شکار ہوگیا۔ اس کی سب سے بڑی وجہ یہ تھی کہ ملک کا جاگیردار اور زمیندار طبقہ جو خاصا بااثر تھا، پاکستان کی سیاست پر بھی قابض ہوگیا۔ قیام پاکستان کے بعد یہاں جاگیردارانہ نظام ختم نہیں ہوا بلکہ اس کی جڑیں اور مضبوط ہوگئیں اور یہ طبقہ اپنے اثر ورسوخ اور دولت کے بل بوتے پر پاکستان کی سیاست پر اس طرح چھا گیا کہ ملک کی معاشی اور سماجی زندگی مزید ابتری کا شکار ہوگئی۔ مسلم لیگ جو پاکستان کی نمائندہ سیاسی جماعت تھی اور جس سے مستقبل کی بہت سی امیدیں وابستہ تھیں، مفاد پرستی اور حصول اقتدار کی باہمی کشمکش میں الجھ کر گروہ بندی کا شکار ہوگئی۔ یہ زمانہ ترقی پسند تحریک سے تعلق رکھنے والے ادیبوں کے لئے بڑا کٹھن زمانہ تھا۔

پاکستان کے جاگیردار اور زمیندار طبقے کی سیاست میں بالادستی نے ترقی پسند تحریک کو یہاں جڑ سے اکھاڑنے کی کوشش کی۔ شوکت صدیقی کہتے ہیں (۵۲) ''جولائی ۱۹۵۲ء میں ترقی پسند مصنفین کی کراچی میں کانفرنس منعقد ہوئی، یہ ترقی پسند ادیبوں کا آخری اجتماع تھا۔ اس میں انجمن کے نئے عہدیداروں کا انتخاب بھی ہوا۔ سندھ سے میں اور پروفیسر ممتاز حسین مرکزی مجلس عاملہ کے ارکان منتخب ہوئے۔ ۱۹۵۴ء میں سیاسی جماعت قرار دے کر انجمن ترقی پسند مصنفین پر پابندی عائد کردی گئی۔ کراچی کا دفتر سربہ مہر کردیا گیا۔ اس کے سیکریٹری ریاض روفی جیل میں بند کردیئے گئے، اس طرح انجمن کی تمام سرگرمیاں ختم کردی گئیں۔'' اس کے علاوہ دوسرے ترقی پسند ادیبوں کی گرفتاریاں بھی عمل میں آئیں۔

سیاسی عدم استحکام نے ملک میں مزید سماجی اور معاشی مسائل پیدا کیے۔ سیاستدانوں کی نااہلی اور مفاد پرستی نے مارشل لاء کے لئے راستہ ہموار کردیا۔ (۵۳) ''مارشل لاء کو حل سمجھا گیا، لیکن مارشل لاء نے ابتر نظام کو سنبھالا دینے کے بجائے اسے اور تباہ کردیا۔ ایک سیاسی فکری خلا پیدا ہوگیا۔'' پاکستان کے قیام کے صرف گیارہ سال بعد ۱۹۵۸ء میں سیاسی حکومت کی جگہ مارشل لاء نے لے لی، پھر یہ سلسلہ یہیں ختم نہیں ہوا بلکہ ہمارے سیاست دانوں کی بے عملی نے مزید ناسازگار حالات پیدا کیے۔ (۵۴) ''دوسری ایجی ٹیشن ایوب خان کے آمریت کے خلاف ۱۹۶۸ء میں شروع ہوئی جو ۱۹۶۹ء میں یحییٰ خان کی آمد پر منتج ہوئی۔ گویا دوسری ایجی ٹیشن کے درمیان عرصہ گیارہ سال سے گھٹ کر دس سال رہ گیا۔'' ۱۹۷۱ء میں سقوط ڈھاکہ کا المناک واقعہ پیش آیا، ملک دولخت ہوگیا۔ پوری قوم پر اس حادثے نے مایوسی اور گھٹن کی کیفیت طاری کردی۔ فوجی آمریت کے خلاف عوام کا ردِ عمل شدید تھا۔ ۱۹۷۱ء میں فوجی آمریت کی جگہ ایک منتخب سیاسی حکومت نے لے لی۔ (۵۵) ''اور قائداعظم کے بعد پہلی بار ایک قومی ہیرو ذوالفقار علی بھٹو کی شکل میں سامنے آیا۔'' لیکن ہارے ہوئے

سیاست دانوں نے پھر بھی پاکستان کی اقتصادی اور معاشی خوشحالی کے راستے میں روڑے اٹکانے سے گریز نہیں کیا اور بھٹو کے خلاف ایجی ٹیشن کا آغاز ہوا۔(۵۶)''تیسری ایجی ٹیشن بھٹو حکومت کے خلاف تھی جو ۱۹۷۷ء میں شروع ہوئی'' اور پھر ایک اور مارشل لاء کے ذریعہ فوج برسرِ اقتدار آ گئی۔

عوامی حکومتیں عام انتخابات کے ذریعہ اگر ملک کی باگ دوڑ سنبھال بھی لیتی تھیں تو قومی اور بین الاقوامی سطح پر ہونے والی سازشوں کے ذریعہ انہیں برطرف کر دیا جاتا۔ سیاسی اور سماجی صورت حال کی اس ابتری نے ترقی پسند ادیبوں پر روزگار کے دروازے بند کر دئے تھے۔ حکومت ان کی نقل و حرکت پر کڑی نگاہ رکھتی، ان کے پیچھے سی۔ آئی۔ ڈی کے لوگ لگے رہتے۔ سرکاری ملازمت تو دور کی بات ہے کسی دوسری جگہ بھی ملازمت کے مواقع میسر نہیں تھے۔ فکر معاش شوکت صدیقی کو صحافت کے کوچے میں لے گئی۔ صحافتی تجربے نے ان کی ذہنی استعداد میں اضافہ کیا، زیادہ خود اعتمادی پیدا کی اور جانگلوس جیسا ضخیم ناول ہمارے سامنے آیا۔ خدا کی بستی بنیادی طور پر مہاجروں کی کہانی ہے لیکن جانگلوس کا موضوع پاکستان کا جاگیردارانہ دیہی معاشرہ ہے۔ شوکت صدیقی کا نقطہ نظر یہ ہے کہ پاکستان کا بنیادی مسئلہ زمیندارانہ اور جاگیردارانہ طبقاتی نظام ہے اور یہ نظام پاکستان کی سماجی اور معاشی ترقی کی راہ میں سب سے بڑی رکاوٹ ہے۔ انگریزوں نے اپنے اقتدار کی جڑیں مضبوط کرنے کیلئے پورے برصغیر پر یہ نظام مسلط کیا تھا۔ (۵۷)''ہندوستان میں ۱۹۴۶ء میں ہی بعض صوبوں یوپی اور بنگال میں جب کانگریسی حکومتیں صوبائی سطح پر وجود میں آئیں تو زمینداری نظام ختم کر دیا گیا اور آزادی کے بعد تو ہندوستان میں نہ صرف زمینداری نظام بلکہ جاگیرداری نظام جو ریاستوں اور رجواڑوں اور تعلقہ داروں کی صورت میں موجود تھا اسے بھی ختم کر دیا گیا۔ حتیٰ کہ مشرقی پاکستان جو اب بنگلہ دیش بن چکا ہے وہاں بھی قیام پاکستان کے فوراً ہی بعد ابتدائی برسوں میں صوبائی حکومت نے ایک قانون کے ذریعے زمینداری نظام کو ختم کر دیا تھا مگر بدقسمتی سے موجودہ پاکستان جو اس وقت مغربی پاکستان کہلاتا تھا زمینداری اور جاگیرداری کی گرفت سے اب تک آزاد نہ ہو سکا، اس سلسلے میں دو بار زرعی اصلاحات کے ذریعہ جاگیرداری کو ختم کرنے کی کوششیں بھی کی گئیں مگر وہ کوششیں بار آور ثابت نہ ہو سکیں۔''

پاکستان آنے کے بعد شوکت صدیقی کی شخصیت اور ان کی فکر کے سیاسی اور سماجی پس منظر کا ایک اہم رخ ہمارے سامنے آیا، وہ پاکستانی معاشرے کے انتشار اور سیاسی صورت حال سے بے انتہا متاثر ہوئے، حالات کا یہ پہلو اگرچہ مایوس کن ہے لیکن شوکت صدیقی کی شخصیت اور فکر کا سیاسی اور سماجی پس منظر اس سے جڑا ہوا ہے۔ اگر ہم بنظر غائر مطالعہ کریں تو شوکت صدیقی کے تمام افسانوی ادب میں سماجی بنیادوں کی تبدیلی کی خواہش بین السطور موجود ہے۔ خدا کی بستی اور جانگلوس کا تو بنیادی نکتہ ہی یہی ہے۔ خدا کی بستی میں شہری اور صنعتی زندگی کی سفاکی، دہشت، خوف اور استحصال کو فنی چابکدستی سے اس طرح پیش کیا گیا ہے کہ حالات کے خلاف احتجاج کا جذبہ جاگ اٹھتا ہے۔ چونکہ شوکت صدیقی سماجی بنیادوں کی تبدیلی کے خواہاں ہیں اس لئے بدی اور برائیوں کے متوازی زندگی کے بہتر امکانات کی سعی اور کوشش کا ایک مثبت رخ اسکائی لارک تنظیم کی صورت میں سامنے آتا ہے۔

جانگلوس میں جاگیردارانہ نظام کو جو پاکستان کی سیاسی اور اقتصادی بہتری کی راہ میں سب سے بڑی رکاوٹ ہے، بڑی وسعت سے پیش کیا گیا ہے۔ اسی مسئلے کو تقریباً پورے پاکستان کی دیہی اور جاگیردارانہ معاشرے کے پس منظر میں اس طرح پیش کیا گیا ہے کہ پس پردہ یہ حقائق سماجی تبدیلی کی خواہش کا اظہار بن جاتے ہیں اور احتجاج کی لے کو تیز کرتے ہیں۔ جانگلوس میں لالی، رحیم داد اور سلیم لودھی کا

انجام پاکستان کے سماجی اور سیاسی صورت حال کا واضح اشارہ ہے۔ جانگلوس موضوع، اسلوب اور رجحان کے اعتبار سے پاکستانی ادب کے منظر نامے میں نیا اضافہ ہے۔ دستاویزیت کے جس رجحان کو شوکت صدیقی نے حقائق کے اظہار کے لئے جانگلوس میں برتا ہے۔ اس کی کوئی دوسری اتنی واضح مثال اردو کے افسانوی ادب میں نہیں ملتی۔ (۵۸) ''جانگلوس کی ضخامت کے علاوہ اس کی ترتیب اور تیکنیک کو بھی منفرد حیثیتوں اور خصوصیتوں سے مملو کیا جاسکتا ہے۔ جانگلوس کو بیان کی وسعت، متنوع کرداروں کی پرقوت نمائندگی، واقعات کے پھیلے ہوئے سلسلوں کی ترجمانی اور سب سے بڑھ کر بنیادی انسانی رشتوں کے معاصرانہ ادراک کی وجہ سے اردو ناول نگاری میں ایک نئی سمت کا اشارہ کہا جاسکتا ہے۔''

شوکت صدیقی کی شخصیت اور ان کی فکر کا سیاسی اور سماجی پس منظر میں جب ہم جائزہ لیتے ہیں تو اس کا احساس ہوتا ہے کہ ہجرت کر کے کراچی آنے کے بعد ۱۹۵۲ء میں ان کی صحافتی زندگی کا آغاز ہوا۔ یہ سفر ۲۴ سال جاری رہا اور ۱۹۷۶ء میں شوکت صدیقی روز نامہ مساوات کی ایڈیٹری سے مستعفی ہوئے۔ ۱۹۸۴ء میں فوجی آمریت کے سفاکانہ سنسر شپ نے انہیں صحافت کے کوچے کو خیر باد کہنے پر مجبور کیا۔ ان کی صحافتی زندگی کا یہ دور بڑی اہمیت کا حامل ہے اور ان کی فکر کے سیاسی اور سماجی پس منظر کو سمجھنے کا حوالہ بھی۔

شوکت صدیقی کا مساوات سے مستعفی ہونے کے بعد روز نامہ مشرق، مساوات اور ہفت روزہ الفتح میں کالم نگاری کا سلسلہ جاری رہا۔ انہوں نے سیاسی اور سماجی موضوعات پر تقریباً ڈیڑھ سو کالم لکھے جن میں سے بعض کالموں کے انتخابات ان کے کالموں کے مجموعہ، 'طبقاتی جدوجہد اور بنیاد پرستی' میں شامل ہیں۔ شوکت صدیقی کی فکر اور ان کی شخصیت کے سیاسی اور سماجی پس منظر کی تفہیم میں یہ کالم کلیدی حیثیت رکھتے ہیں۔ ان کالموں میں سیاسی اور سماجی موضوعات کا احاطہ کیا گیا ہے۔ ذوالفقار علی بھٹو کے وزارت عظمیٰ کے زمانے میں ان کی حکومت نے سماجی اور سیاسی اصلاح کی طرف قدم بڑھایا تھا۔ شوکت صدیقی ان اصلاحات سے متاثر ہوتے ہوئے طبقاتی جدوجہد اور بنیاد پرستی کے دیباچے میں لکھتے ہیں۔ (۵۹) ''بھٹو مرحوم کے دور حکومت میں طرح طرح کی سماجی اور اقتصادی تبدیلیاں رونما ہوئیں۔ نت نئی اصلاحات کی گئیں، بڑی اور کلیدی صنعتوں اور بینکوں بیمہ کمپنیوں اور ایسے دوسرے اداروں کی نجی ملکیت ختم کر کے قومی تحویل میں لے لیا گیا۔ ادویات کے برانڈ نام ختم کر کے جنرک اسکیم شروع کی گئی۔ آبیانہ معاف کر دیا گیا، تعلیمی پالیسی کے تحت نجی درسگاہوں اور تعلیمی اداروں کو قومی تحویل میں لے لیا گیا۔ اس دور میں یہ اور ایسے دوررس سماجی اور سیاسی اقدامات کیے گئے۔''

طبقاتی جدوجہد اور بنیاد پرستی میں شامل کالم اس وقت لکھے گئے تھے جب ایک طویل مارشل لاء کی گھٹن، سیاسی جمود اور زبان بندی کے بعد پاکستان میں جمہوریت کے سفر کا آغاز ہوا تھا۔ لیکن مارچ ۱۹۷۷ء کے عام انتخابات کے بعد جمہوریت کا یہ سفر پھر ایک بار نئے مارشل لاء کی زد میں آ گیا۔ ایک نام نہاد عوامی تحریک کے پردے میں جاگیرداروں، سرمایہ داروں اور بیوروکریسی کے گٹھ جوڑ کے نتیجے میں ایک اور مارشل لاء مسلط ہو گیا۔ شوکت صدیقی نے 'طبقاتی جدوجہد اور بنیاد پرستی' میں قومی اتحاد کے کردار پر روشنی ڈالی ہے کہ قومی اتحاد نے کسی ٹھوس سماجی اور اقتصادی پروگرام کے بغیر مارشل لاء مسلط کرنے کی کوشش کی اور اس میں وہ کامیاب بھی ہوئے۔ یہاں سیاست کا ایک گھناؤنا رخ ہمارے سامنے آتا ہے اور اس سے سیاسی عمل میں رکاوٹ کے اسباب پر بھی روشنی پڑتی ہے۔ (۶۰) ''دیکھا جائے تو اس دفعہ مارشل لاء کے نفاذ میں قومی اتحاد نے اہم کردار ادا کیا۔ بات دراصل یہ ہے کہ اس کا ٹھوس سماجی اور اقتصادی پروگرام نہ تھا۔ اس کی تحریک کا صرف ایک ہی مقصد تھا کہ پیپلز پارٹی کی حکومت کو ختم کر دیا جائے۔ فوجی نوکر شاہی اقتدار پر قبضہ کر لے اور بعد میں حکومت ان کے حوالے

کردے۔قومی اتحاد کی جماعتیں از سرنو انتخاب بھی کروانا نہ چاہتی تھیں، انہیں خوف دامن گیر تھا کہ اگر انتخابات ہوئے تو پیپلز پارٹی پھر کامیاب ہوگی اور اقتدار اس کے ہاتھ میں دوبارہ آجائے گا۔ چنانچہ نوے روز میں انتخابات کروانے کے اعلان کے باوجود انتخابات مقررہ مدت میں نہ ہوسکے۔ جنرل ضیاء الحق کے بیان کے مطابق انتخابات قومی اتحاد کے زور دینے پر ملتوی کیے گئے۔قومی اتحاد کی بعض جماعتوں کے رہنماؤں نے ان کے اس بیان کی تائید بھی کی۔''شوکت صدیقی کے کالموں سے جاگیرداری، سرمایہ داری اور سوشلزم میں سرمایہ ادر محنت کے تضاد اور سرمایہ دار طبقہ کے فلسفہ حیات پر روشنی پڑتی ہے۔(۶۱)''جس طرح سرمایہ داروں کا اپنا مخصوص نظریہ حیات ہے، اسی طرح محنت کشوں کا نظریہ حیات سوشلزم ہے۔سرمایہ دار طبقہ کے فلسفہ حیات کا مقصد ہے محنت کا استحصال یعنی محنت کشوں کو ان کی محنت کا کم سے کم معاوضہ دینا اور زیادہ سے زیادہ منافع حاصل کرنا۔یعنی مزدور اپنی محنت سے بجلی پیدا کر کے بھی روشنی سے محروم رہیں اور سرمایہ دار کے محلوں میں چراغاں کریں۔مزدور اپنی محنت سے کپڑا پیدا کر کے بھی بدن پر چیتھڑے لگائے پھریں اور سرمایہ دار اطلس و کم خواب پہنیں۔محنت کش عوام غلّہ اور غذائی اشیا پیدا کر کے بھی فاقہ کشی کریں اور سرمایہ داروں کے لئے اتنی وافر غذا پیدا کریں کہ وہ بدہضمی کا شکار ہوجائیں، پیٹ کے امراض میں مبتلا ہوجائیں۔''

شوکت صدیقی نے اپنے افسانوی ادب میں محنت کے استحصال اور طبقاتی کشمکش کو بڑی وضاحت کے ساتھ پیش کیا ہے۔یہ ان کی بنیادی فکر اور مخصوص نظریہ حیات کا حصہ ہے ان کے بیشتر کالموں میں بھی اس کی نشاندہی ملتی ہے۔ان کے کالم میں استحصالی نظام کے خلاف جدوجہد میں بھی اس نکتہ کا اعادہ ملتا ہے کہ استحصالی نظام خود بخود ختم نہیں ہوگا، اس کے خلاف جدوجہد کرنا ہوگی اور اس کا انحصار عوام پر ہے کہ وہ اپنی جدوجہد سے اس نظام کو جڑ سے اکھاڑ دیں۔تمام سماجی برائیوں کے بارے میں بھی شوکت صدیقی اپنا ایک نقطہ نظر رکھتے ہیں۔

(۶۲)''سچ پوچھیے تو چوری، ڈاکہ زنی، رشوت خوری، اسمگلنگ، چور بازاری، منافع خوری، ذخیرہ اندوزی غرض تمام سماجی برائیاں اور بدعنوانیاں محنت کے استحصال ہی کی مختلف شکلیں ہیں۔استحصال تمام جرائم اور بدعنوانیوں کی ماں ہے، اسی کی کوکھ سے تمام جرائم اور بدعنوانیوں نے جنم لیا۔انسانی تاریخ ہمیں بتاتی ہے کہ جب تک محنت کے استحصال نے جنم نہیں لیا تھا، انسانی معاشرے میں بدعنوانیاں اور جرائم نہ تھے، یہ استحصال کیا ہوتا ہے؟استحصال سیاسی معیشت کی ایک اصطلاح ہے، اس اصطلاح کا سیدھا سادا مفہوم یہ ہے کہ معاشرے میں کچھ لوگ محنت کرتے ہیں، کچھ ان کی محنت پر عیش کرتے ہیں، وہ یا تو محنت کرتے ہی نہیں یا کم سے کم محنت کر کے زیادہ سے زیادہ فائدہ اٹھاتے ہیں۔محنت کا یہ استحصال انسان کے ہاتھوں انسان کا استحصال ہے۔''شوکت صدیقی کا یہ بنیادی نقطہ نظر ہے، اپنے افسانوی ادب میں بھی انہوں نے جرائم کی دنیا کو اسی نقطہ نظر سے پیش کیا ہے۔شوکت صدیقی کی فکر کا اندازہ ان کے کالم 'روشن خیالی کے خلاف محاذ آرائی' سے ہوتا ہے۔ یہاں شوکت صدیقی نے تاریخ کی روشنی میں سرسید کی روشن خیالی کا جائزہ لیا ہے اور یہ کہ سرسید کی تحریک کو بہت سے دانشوروں نے فرقہ وارانہ قرار دیا ہے، یہ صحیح نہیں ہے۔جواہر لال نہرو اور سردار پانیکر نے بھی اس کی تردید کی ہے۔شوکت صدیقی نے سرسید کی تحریک کو ترقی پسند تحریک قرار دیا ہے۔(۶۳)''انیسویں صدی کی آخری چوتھائی میں اقتصادی اور سماجی آزادی کی جو قومی تحریکیں برصغیر میں ابھریں ان کی دو واضح شکلیں تھیں، ہندو اکثریت کی قیادت انڈین نیشنل کانگریس کر رہی تھی جو ۱۸۸۵ء میں قائم ہوئی۔مسلمانوں کی رہنمائی کا فرض سرسید اور ان کے رفقاء انجام دے رہے تھے۔سرسید اور کانگریس کے درمیان جو تضاد تھا وہ بنیادی طور پر نہ مذہبی تضاد تھا اور نہ فرقہ وارانہ تضاد تھا۔خود پنڈت جواہر لال نہرو نے اپنی مشہور تصنیف 'دی ڈسکوری آف انڈیا' میں اس حقیقت کا اعتراف کرتے ہوئے

لکھا ہے کہ وہ (سرسید) کسی طرح بھی ہندوؤں کے مخالف نہ تھے اور نہ ان میں فرقہ وارانہ علیحدگی تھی انہوں نے بار بار اس بات پر زور دیا ہے کہ مذہب کے اختلاف کی سیاسی اور قومی اہمیت نہ ہونی چاہئے۔ بھارت کے مشہور ہندو محقق سردار پانیکر نے بھی سرسید کے بارے میں اسی قسم کے خیالات کا اظہار کرتے ہوئے 'اے سروے آف انڈین ہسٹری' میں لکھا ہے کہ یہ سراسر غلط ہے کہ سرسید احمد خان اپنے مقاصد میں محب وطن نہ تھے، یہ کہنا ان کے ساتھ اور بھی بڑی بے انصافی ہوگی کہ وہ اپنی تحریک میں ہندوؤں کے مخالف تھے۔ سچ تو یہ ہے کہ سرسید شدت کے ساتھ محب وطن تھے۔'' شوکت صدیقی نے اس کالم میں اس حقیقت کا اظہار کیا ہے کہ سرسید کو اپنی تحریک کے سلسلے میں سب سے زیادہ علماء اور مولویوں کی مخالفت کا سامنا کرنا پڑا اور تحریک پاکستان کے حوالے سے بھی یہی بات سامنے آتی ہے۔ تحریک پاکستان کی مخالفت میں علماء اور دینی پیشواؤں نے بڑھ چڑھ کر حصہ لیا۔ شوکت صدیقی کے کالموں کا موضوع بڑا وسیع اور متنوع ہے۔ انہوں نے پاکستان کی زرعی، اقتصادی اور سیاسی زندگی کا جو احاطہ کیا ہے اس میں ان کے نظریات اور ان کے فلسفہ زندگی کا پرتو نمایاں ہے۔ لیکن یہ کالم محض وقتی موضوعات کا احاطہ نہیں کرتے بلکہ پاکستان کی سماجی اور سیاسی تناظر کے حوالے سے مسائل کے دانشورانہ تجزیے پر مبنی ہیں۔

'نوآبادیاتی نوکر شاہی اور پاکستان' بھی اسی طرح کا پر مغز کالم ہے۔ یہ سب جانتے ہیں کہ پاکستان میں نوکر شاہی قائداعظم اور لیاقت علی خاں مرحوم کے بعد ایک زبردست قوت بن کر ابھری اور اقتدار پر قابض ہونے کے لئے اپنی گھٹیا حرکتوں سے نہ صرف پاکستان اور پاکستانی عوام کے مستقبل کو داؤ پر لگایا بلکہ پاکستان میں مارشل لاء کے لئے بھی راستہ ہموار کیا۔ چونکہ پاکستان کے قیام کے بعد یہ نوکر شاہی ورثے کے طور پر منتقل ہوئی اور اس کے کردار میں ترمیم و تنسیخ کی کوشش نہیں کی گئی اس کی تربیت تاج برطانیہ کے سائے میں ہوئی تھی اور برصغیر کے عوام کے اقتصادی اور سماجی استحصال میں وہ انگریزوں کے مددگار تھے۔ (۶۴) ''یہ طبقہ بڑی حد تک جونک کی مانند تھا جو انگریزوں کے دسترخوان سے ادھر ادھر گر جانے والے ٹکڑوں کو جھپٹ لینے کے لئے ہر وقت موقع کی تاک میں رہتا تھا۔ اس کے اقدار اور طور طریقے مغرب کے سانچے میں ڈھلے ہوئے تھے۔ نوآبادیاتی حکمرانوں نے اس طبقہ کی اس طرح تربیت کی تھی کہ وہ دوہرا فرض انجام دیتا تھا۔ اوّل یہ کہ اپنے معاشرے سے اس قدر کٹا ہوا رہتا تھا کہ اپنے ہم وطنوں کو اپنا دشمن تصور کرتا تھا۔ دوئم یہ کہ ایک ایسا اہم وسیلہ تھا جس کے بل بوتے پر قومی آزادی کے بعد بھی نوآبادیاتی حکمرانوں کے اقتصادی، سماجی اور سیاسی اثر کو زیادہ سے زیادہ عرصے تک برقرار رکھا جا سکتا تھا۔'' یہ تجزیہ پاکستان کی سیاست کے حوالے سے حقیقت کے بے حد قریب ہے، اس نوکر شاہی نے پاکستان کی سالمیت کو جس قدر نقصان پہنچایا وہ پاکستان کی تاریخ کا حصہ بن چکا ہے۔ شوکت صدیقی نے اپنے ناول 'خدا کی بستی' اور 'جانگلوس' میں بھی اس پر روشنی ڈالی ہے۔

شوکت صدیقی کا یہ کالم اس لحاظ سے بیحد اہم ہے کہ یہاں انہوں نے نوکر شاہی کے عوام دشمن کردار کا صرف جائزہ ہی نہیں لیا بلکہ اس کی اصلاح کے لئے تجاویز بھی پیش کیں۔ پاکستان میں آج بھی نوکر شاہی کا راج ہے اس لئے کہ جس جمہوری طرز حکومت میں اصلاح احوال کے مواقع نصیب ہوتے ہیں وہ کبھی پاکستان کا مقدر نہ بنا۔ 'چھوٹے چور اور بڑے چور' کے زیر عنوان یہ کالم شوکت صدیقی کی ترقی پسندانہ فکر اور سوشلسٹ نظریات سے ہم آہنگ ہے، شوکت صدیقی کا ناول جانگلوس بھی چھوٹے چوروں کے ساتھ بڑے چوروں کے اعمال وافعال کی سرگزشت ہے۔ یہ کالم بھی اس مسئلے پر روشنی ڈالتا ہے کہ محنت کے استحصال اور چوری کا چولی دامن کا ساتھ ہے۔ (۶۵) ''چوری یقیناً ایک قبیح فعل ہے، چوروں کو بلاشبہ عبرتناک سزا ملنی چاہئے۔ مگر بڑے چوروں کے بارے میں کیا حکم ہے؟ جو ایک فرد کو نہیں ایک خاندان کو نہیں، پورے ملک اور پوری قوم کو دونوں ہاتھوں سے لوٹ رہے ہیں۔ صرف موجودہ نسل کو نہیں، آنے والی نسلوں تک کو غربت، تباہ

حالی اور پسماندگی کے اندھیرے غاروں میں دھکیل رہے ہیں۔ ستم ظریفی یہ ہے کہ چھوٹے چور تو اپنے جرم پر پشیمان بھی ہو جاتے ہیں مگر بڑے چور پشیمانی کے بجائے چوری کو اپنا حق قرار دیتے ہیں، ان کا رویہ چوری اور سینہ زوری کا ہے۔''

پاکستان کی تاریخ گواہ ہے کہ اس ملک کو بڑے چوروں نے جتنا نقصان پہنچایا ہے اور اسے مفلس اور قلاش بنانے میں اس نے جو کردار ادا کیا ہے وہ روزِ روشن کی طرح عیاں ہے۔ محنت کے استحصال کا سلسلہ بھی جاری ہے اور بڑے چوروں کی سینہ زوری کا بھی۔ لیکن شوکت صدیقی کے کالموں کے حوالے سے ان کی شخصیت اور ان کی فکر کا جو پس منظر ہمارے سامنے آتا ہے وہ سماجی ذمہ داری کے احساس سے بھرپور ہے۔

شوکت صدیقی کے سوانحی کوائف

شوکت صدیقی ۲۰ مارچ ۱۹۲۳ء کو لکھنؤ میں پیدا ہوئے۔ پیدائش کے وقت ان کا نام شوکت حسین تھا۔ ۱۹۳۵ء میں جب نواب گنج مونسپل ہائی اسکول کانپور کی آٹھویں جماعت میں داخلہ لیا اور گورنمنٹ جوبلی ہائی اسکول اینڈ انٹرمیڈیٹ کالج لکھنؤ سے جہاں وہ پہلے زیر تعلیم تھے اسکول لیونگ سرٹیفکیٹ ملنے میں غیر ضروری تاخیر ہوئی تو ان کے بڑے بھائی حامد حسین صدیقی کے مشورے سے ان کا نام شوکت علی صدیقی تجویز ہوا اور اسی نام سے اسکول میں داخلہ بھی ہوا۔ تعلیم کے دوران تمام عرصہ یہی نام رہا۔

۱۹۴۰ء میں جب ان کے ادبی سفر کا آغاز ہوا تو صرف شوکت صدیقی ہی ان کی شناخت بن گیا۔ چنانچہ تمام ضروری دستاویزات، پاسپورٹ، شناختی کارڈ وغیرہ پر شوکت صدیقی ہی درج ہے۔ شوکت صدیقی کی ددھیال کا تعلق روہیلکنڈ (یوپی) کے مشہور شہر بریلی سے ہے۔ ان کے دادا کا نام مولوی عبدالعزیز تھا، ان کی ایک بیٹی اور اٹھارہ بیٹے تھے۔ برطانوی عہد حکومت سے پہلے شوکت صدیقی کے آباؤ اجداد محکمۂ قضاۃ سے وابستہ تھے۔ انہیں احتراماً مولوی کہا جاتا تھا۔ یہ خانوادہ اپنے علم و فضل کے لئے کافی مشہور تھا اور عزت و توقیر کی نظروں سے دیکھا جاتا تھا۔ برطانوی عہد حکومت میں جب محکمۂ قضاۃ ختم کردیا گیا تو بعد کی نسلوں نے وکالت کا پیشہ اختیار کیا۔

شوکت صدیقی کے دادا مولوی عبدالعزیز کا تعلق وکالت کے پیشے سے تھا۔ ان کا شمار اپنے زمانے کے مشہور وکلاء میں ہوتا تھا، انہیں اپنے پیشے سے والہانہ دلچسپی تھی۔ وہ پوری توجہ قانونی کتابوں کے مطالعے اور مقدمات کی تیاریوں پر صرف کرتے۔ اولاد کی تعلیم و تربیت پر توجہ دینے کی انہیں فرصت نہ تھی، لہٰذا ان کی اولاد مناسب تعلیم سے محروم رہی۔ شوکت صدیقی کے والد کا نام الطاف حسین صدیقی تھا لیکن انہوں نے اپنے نام کے ساتھ کبھی 'مولوی' کا لاحقہ استعمال نہیں کیا۔ اس سلسلے میں ان کا کہنا تھا کہ جس علم و فضل کی رعایت سے ان کے بزرگ مولوی کہلاتے تھے۔ جب وہ علم و فضل ہی جاتا رہا تو مولوی کہلانا مناسب نہیں۔ وہ اپنے والد کے سب سے چھوٹے بیٹے تھے۔ مولوی عبدالعزیز کے صرف ایک ہی بھائی تھے جن کا نام مولوی عبدالحسیب تھا، وہ اجمیر میں محکمہ پولیس میں تھانیدار تھے، وہ لاولد تھے۔ بڑے بھائی مولوی عبدالعزیز کے انتقال کے بعد مولوی عبدالحسیب اپنے نوعمر بھتیجے الطاف حسین کو اپنے ساتھ اجمیر لے گئے۔ الطاف حسین صدیقی صرف مڈل تک تعلیم حاصل کرسکے، مزید تعلیم وہ اس لئے حاصل نہ کرسکے کہ ان کے چچا مولوی عبدالحسیب کا جو ان کے سرپرست تھے، ملازمت کے سلسلے میں عام طور پر ایسے پسماندہ علاقوں میں تبادلہ ہوتا رہا تھا، جہاں تعلیم کا کوئی بندوبست نہیں تھا۔ چنانچہ ان کی انگریزی تعلیم تو بالکل واجبی تھی لیکن عربی، فارسی کی استعداد بہت اچھی تھی۔ مطالعہ کا ذوق ان کو آخری دم تک رہا۔ انہوں نے عملی زندگی کا آغاز پولیس کی ملازمت سے کیا۔

شوکت صدیقی کے ننھیال کا تعلق اجمیر سے ہے۔ ان کے نانا عبدالرحیم خان پیشے کے اعتبار سے نقشہ نویس تھے اور پی۔ ڈبلیو۔ ڈی کے محکمہ سے وابستہ تھے۔ وہ ملازمت کے سلسلے میں آگرہ میں مقیم تھے۔ شوکت صدیقی کی حقیقی نانی کے انتقال کے بعد ان کے نانا نے دوسری شادی آگرے ہی میں کی اور تاحیات وہیں مقیم رہے۔ شوکت صدیقی کی والدہ کا نام ننھی بیگم تھا۔ ننھی بیگم اجمیر میں پیدا ہوئیں، ان کی

پرورش نانا نانی نے کی۔ ننھی بیگم کے نانا اجمیر میں کوتوال شہر تھے۔شوکت صدیقی کے والد الطاف حسین صدیقی کو پولیس میں ملازمت دلوانے کے سلسلے میں ننھی بیگم کے نانا نے جو کوتوال شہر تھے بہت مدد کی اور پھر اپنی نواسی ننھی بیگم کی شادی بھی الطاف حسین صدیقی کے ساتھ کر دی۔ شوکت صدیقی کی والدہ سیدھی سادی خاتون تھیں۔ان کی تعلیم گھر کی چار دیواری میں ہوئی، انہوں نے قرآن پاک کا ناظرہ کیا۔شوکت صدیقی کے ننھیال میں کسی کو علم وادب سے دلچسپی نہیں رہی۔

شوکت صدیقی کے والد الطاف حسین صدیقی نے نہایت دیانت داری سے پیشہ ورانہ خدمات انجام دیں مگر کوکین کے ناجائز کاروبار کے ایک جھوٹے مقدمے میں ملوث ہونے کے باعث معطل کر دیئے گئے۔محکمہ جاتی تحقیقات کے بعد جب وہ اپنی ملازمت پر دوبارہ بحال ہوئے تو پولیس کی ملازمت سے اس قدر دل برداشتہ ہو چکے تھے کہ اپنے چچا مولوی عبدالحسیب کی مخالفت کے باوجود ملازمت سے مستعفی ہو گئے۔اس مسئلے پر ان کے تعلقات چچا سے اس قدر کشیدہ ہو گئے کہ انہوں نے اجمیر کو ہمیشہ کے لئے خیر باد کہا اور بیوی بچوں کے ساتھ لکھنوٴ آ کر آباد ہو گئے۔

لکھنوٴ آنے کا بنیادی سبب ان کی اکلوتی بہن تھیں، جن سے الطاف حسین صدیقی بہت محبت کرتے تھے۔چھوٹی بہن کی تحریک بلکہ اصرار پر انہوں نے لکھنوٴ میں مستقل رہائش اختیار کی۔شوکت صدیقی کے پھوپھا سردار ولی خان جنگلات کی ٹھیکیداری کا کام کرتے تھے۔لکھنوٴ میں ان کا عمارتی اور سوختنی لکڑیوں کا بڑا کاروبار تھا۔لکھنوٴ آنے کے بعد الطاف حسین صدیقی بھی ان کے کاروبار میں شریک ہو گئے لیکن یہ سلسلہ زیادہ عرصے جاری نہ رہ سکا۔چند برسوں بعد ہی سردار ولی خان کا حرکت قلب بند ہو جانے سے انتقال ہو گیا۔اس کے بعد الطاف حسین صدیقی نے بہنوئی کے کاروبار سے کنارہ کشی اختیار کر لی اور اپنا علیحدہ کاروبار شروع کر دیا۔۱۹۵۲ء میں وہ لکھنوٴ سے ہجرت کر کے کراچی آ گئے تھے۔۴ر اگست ۱۹۶۰ء میں کراچی میں ان کا انتقال ہوا۔شوکت صدیقی کے والد اور ان کی والدہ ننھی بیگم کے یہاں پانچ بیٹے اور تین بیٹیاں پیدا ہوئیں۔شوکت صدیقی کے بڑے بھائی حامد حسین صدیقی کانپور ڈیولپمنٹ بورڈ میں انجینئر تھے۔ان کا انتقال ۱۹۷۷ء میں کانپور میں ہوا۔ان کے دوسرے بھائیوں میں دلدار حسین صدیقی کا اپنا کاروبار تھا۔ سب سے چھوٹے ممتاز حسین صدیقی گریجویٹ تھے اور ریلوے میں ملازم تھے، ان کا انتقال بعارضہ تپ دق ۱۹۵۰ء میں لکھنوٴ میں ہوا۔منجھلے بھائی فاروق حسین صدیقی کا کمسنی میں ہی لکھنوٴ میں انتقال ہو گیا تھا۔

شوکت صدیقی کی تین بہنیں تھیں۔افسری بیگم، زبیدہ خاتون اور شاہجہاں بیگم۔افسری بیگم اور زبیدہ خاتون نے گھریلو تعلیم حاصل کی۔لیکن شاہجہاں بیگم نے ایم۔اے کیا، وہ ایک سرکاری اسکول میں ہیڈ مسٹریس تھیں۔انہیں کینسر ہو گیا تھا جو جان لیوا ثابت ہوا اور ۲ر اکتوبر ۱۹۸۹ء کو ان کا کراچی میں انتقال ہو گیا۔شوکت صدیقی کے دوسرے بھائی بہنوں کا بھی انتقال ہو چکا ہے ان میں سے کوئی اب بقید حیات نہیں۔

شوکت صدیقی کی تعلیم:

شوکت صدیقی کا بچپن جس مکان میں گزرا اس سے متصل ایک مسجد تھی جس کے پیش امام حافظ عبدالکریم تھے، وہ شوکت صدیقی کے پہلے استاد تھے۔ابتدائی تعلیم کا آغاز بغدادی قاعدے سے ہوا، پھر انہوں نے ناظرہ قرآن مکمل کیا۔مولوی عبدالکریم مدرسہ فرقانیہ لکھنوٴ

کے فارغ التحصیل تھے۔ ان کی تحریک پر شوکت صدیقی کو مدرسہ فرقانیہ میں قرآن پاک حفظ کرنے کے لئے داخل کر دیا گیا مگر انہوں نے ابھی ۱۳ ہی سپارے حفظ کئے تھے کہ یحییٰ گنج پرائمری اسکول میں داخل کر دیئے گئے، اس طرح یہ سلسلہ منقطع ہو گیا۔ ۱۹۳۰ء میں شوکت صدیقی نے گورنمنٹ جوبلی ہائی اسکول اینڈ انٹرمیڈیٹ کالج لکھنؤ میں تیسری جماعت میں داخلہ لیا، ساتویں جماعت تک اسی اسکول میں زیر تعلیم رہے۔ اپنے بڑے بھائی حامد حسین صدیقی کے ہاں کانپور منتقلی کے باعث کانپور ہی میں نواب گنج ہائی اسکول میں آٹھویں جماعت میں داخل کر دیئے گئے لیکن پھر سال بھر بعد لکھنؤ واپس آ گئے۔

لکھنؤ میں شوکت صدیقی نے امیر الدولہ ہائی اسکول میں داخلہ لیا اور ۱۹۳۸ء میں میٹرک کا امتحان سیکنڈ ڈویژن میں پاس کیا۔ ۱۹۴۰ء میں شوکت صدیقی نے ایف۔ اے کا امتحان پرائیوٹ امیدوار کی حیثیت سے پاس کیا۔ ۱۹۴۴ء میں انہوں نے پرائیوٹ امیدوار کی حیثیت سے بی۔ اے کے امتحان میں کامیابی حاصل کی۔ اسی سال ۱۹۴۴ء کے اوائل میں اپنے دوست علی مظہر رضوی کے اشتراک سے انہوں نے ایک ادبی ماہنامہ ترکش لکھنؤ سے جاری کیا۔ اس رسالے کے سلسلے میں لکھنؤ اور بیرون لکھنؤ کے اہل قلم سے رابطہ قائم ہوا، خصوصیت سے ترقی پسند ادیبوں کے ساتھ۔ ماہنامہ ترکش کے صرف دو ہی شمارے شائع ہوئے لیکن اس طرح شوکت صدیقی کو ترقی پسند تحریک اور ترقی پسند ادیبوں سے قریب ہونے کا موقع ملا۔ ترکش کا سلسلہ منقطع ہوا تو اسی سال 'جدید ادب' فیض آباد کی مجلس ادارت میں شامل ہو گئے۔ حیرت گورکھپوری، کاوش انصاری، یعقوب علی ۔ شورش صدیقی بھی جدید ادب کی مجلس ادارت میں شامل تھے۔ 'جدید ادب' اگرچہ فیض آباد سے شائع ہوتا تھا لیکن اس کی ترتیب و تدوین کا بیشتر کام لکھنؤ میں شوکت صدیقی کی نگرانی میں ہوتا تھا۔ جدید ادب ترقی پسند ادبی رسالہ تھا، چنانچہ انہیں ان دو رسائل کے ذریعہ بھی ترقی پسند تحریک سے وابستہ ہونے کا موقع ملا۔ یہ رسالہ کئی سال تک جاری رہا لیکن شوکت صدیقی ۱۹۴۵ء میں اس سے کنارہ کش ہو گئے۔ ۱۹۴۶ء میں شوکت صدیقی نے لکھنؤ یونیورسٹی سے (سیاسیات میں) ایم۔ اے کیا۔

شوکت صدیقی کے اساتذہ:

شوکت صدیقی کے اسکول کے اساتذہ میں اردو کے استاد عبدالوحید عرشی اور تاریخ کے استاد انوار احمد علوی ادبی ذوق رکھتے تھے۔ عبدالوحید عرشی شاعر تھے لیکن زیادہ معروف نہ تھے۔ وہ ہر سال اسلامیہ اسکول میں مشاعرے کا انعقاد نہایت اہتمام سے کرتے تھے۔ انوار احمد علوی اسکول میگزین کے ایڈیٹر اور کھیل (اسپورٹس) کے انچارج بھی تھے۔ علوی صاحب تمام اساتذہ کے مقابلے میں علم و ادب سے گہرا شغف رکھتے تھے۔

اسکول کی تعلیم کے دور میں شوکت صدیقی کو ادب سے کوئی خاص لگاؤ نہیں تھا اور نہ اس وقت تک انوار احمد علوی کی کوئی تحریر شوکت صدیقی کی نظروں سے گزری تھی۔ قیام پاکستان کے بعد جب علوی صاحب لکھنؤ سے ہجرت کر کے کراچی آ گئے تو ان کے کئی مضامین 'نیا دور' میں شائع ہوئے لیکن کراچی میں علوی صاحب سے شوکت صدیقی کی ملاقات نہ ہو سکی۔

بچپن کے احباب:

شوکت صدیقی کے بچپن کے احباب میں چند ہی ایسے تھے جنہیں علم و ادب اور شعر و شاعری سے دلچسپی تھی۔ ان کے بچپن کے احباب میں منظور عالم انصاری تھے جو مطالعے کا شوق رکھتے تھے مگر لکھنے کی جانب کبھی توجہ نہیں دی۔ اس کے علاوہ سید صابر علی شاعر تھے،

مطرب تخلص تھا۔مطرب لکھنوی کے نام سے جانے جاتے تھے،ان کا ایک شعری مجموعہ بھی چھپ چکا ہے۔

اعجاز حسین رضوی جوبلی ہائی اسکول میں ابتدائی جماعتوں میں شوکت صدیقی کے ہم جماعت تھے۔انہیں بھی شاعری سے شغف تھا،منظر تخلص تھا،منظر لکھنوی کے نام سے جانے جاتے تھے۔اسلامیہ اسکول میں شرافت علی صہبا لکھنوی اور یعقوب علی شورش صدیقی بھی تھے۔صہبا لکھنوی زمانہ طالب علمی ہی سے شعر کہتے تھے اوران کا کلام ادبی رسائل میں شائع ہوتا تھا۔شورش صدیقی نے بھی بعد میں شاعری شروع کی مگر زیادہ معروف نہ ہوسکے۔ان کا ایک شعری مجموعہ بھی شائع ہو چکا ہے۔صہبا لکھنوی ماہنامہ 'افکار' کراچی کے مدیر اور کئی کتابوں کے مصنف ہیں۔

شوکت صدیقی کو دورانِ تعلیم چند ایسے اساتذہ سے تعلیم حاصل کرنے کا موقع ملا جو ادبی دنیا میں خاصی شہرت کے مالک تھے۔ان کے استاد علی عباس حسینی مشہور افسانہ نگار تھے۔علی اختر تلہری شاعر اور تنقید نگار، اور حامد اللہ افسر میرٹھی شاعر تھے۔افسر میرٹھی کی نظمیں اس وقت نصاب میں بھی شامل تھیں،اس کے علاوہ علامہ اقبال اور تلوک چند محروم کی نظمیں بھی اسکول کے نصاب میں شامل تھیں۔

شوکت صدیقی کے ادبی ذوق کی تربیت میں خواجہ عبدالرؤف عشرت اور حیات اللہ انصاری بھی خاص اہمیت رکھتے ہیں۔حیات اللہ انصاری افسانہ نگار کی حیثیت سے مشہور تھے،ان کی مشہور کہانی 'آخری کوشش' شائع ہوچکی تھی۔حیات اللہ انصاری کٹر کانگریسی تھے۔ ہفت روزہ اخبار 'ہندوستان' ان کی ادارت میں نکلتا تھا۔اس کے علاوہ وہ روزنامہ 'قومی آواز' کے بھی ایڈیٹر تھے۔

حیات اللہ انصاری کے ساتھ شوکت صدیقی نے تعلیم بالغان کے مرکز میں بھی کام کیا۔اس وقت تک ان کے ادبی سفر کا آغاز نہیں ہوا تھا۔لیکن حیات اللہ انصاری کے ساتھ کام کرنے کے دوران شوکت صدیقی کو ان کے ادبی ذوق سے استفادہ کرنے کا موقع ملا اور ترقی پسند تحریک سے بھی زیادہ قربت پیدا ہوئی۔

خواجہ عبدالرؤف عشرت اپنے زمانے کی بڑی مشہور ادبی شخصیت تھے۔لکھنؤ کی تہذیبی اور معاشرتی زندگی کے حوالے سے انہوں نے جو مضامین لکھے وہ بہت مشہور ہوئے۔خواجہ عبدالرؤف عشرت کا گھر شوکت صدیقی کے گھر کے متصل تھا۔لکھنؤ کے چوک میں ان کی کتابوں کی دکان تھی، جہاں عبدالحلیم شرر، رتن ناتھ سرشار، ریاض خیرآبادی اوراس دور کے دوسرے مشہور ادباء اور شعراء شام کے وقت محفل آرائی کرتے تھے۔شوکت صدیقی کی جب ملاقات ہوئی تو خواجہ عبدالرؤف عشرت پر فالج کا حملہ ہو چکا تھا اور وہ صاحب فراش تھے۔کتابوں کی دکان بند ہوگئی تھی اور اسٹاک ان کے گھر میں منتقل ہو گیا تھا۔شوکت صدیقی جب ان کے گھر جاتے تو وہ گھنٹوں علم وادب کی مختلف اصناف پر گفتگو کرتے۔ان کے فیض صحبت سے نہ صرف شوکت صدیقی کے ادبی ذوق کی تربیت ہوئی بلکہ اردو کے کلاسیکل ادب کو سمجھنے کے خاطر خواہ مواقع ملے۔ان کے پاس کتب اور رسائل کا جو نایاب ذخیرہ تھا،شوکت صدیقی نے اس سے بھی استفادہ کیا۔

خواجہ صاحب کے ذوق شاعری سے متاثر ہو کر انھوں نے شعر گوئی کی بھی کوشش کی،لیکن ان کا طبعی رجحان افسانہ نگاری کی طرف تھا چنانچہ چند نظموں اور غزلوں کے بعد یہ سلسلہ آگے نہ بڑھا،لیکن زبان و بیان کی نزاکتوں کو سمجھنے کے لئے جب کبھی ضرورت پڑتی شوکت صدیقی ان سے رجوع کرتے۔خواجہ عبدالرؤف عشرت قدیم مکتبہ فکر سے تعلق رکھتے تھے اور شوکت صدیقی کا میدان افسانہ نگاری تھا جس کا تعلق جدید ادب سے تھا۔

شوکت صدیقی کے ادب سے لگاؤ کا ایک سبب یہ بھی تھا کہ شوکت صدیقی کے والد الطاف حسین صدیقی مطالعے کا خاصا ذوق

رکھتے تھے۔ ان کا بیشتر وقت مطالعے میں گزرتا۔ عموماً وہ کتابیں خرید کر لاتے اس طرح ان کے گھر میں ایک چھوٹی سی لائبریری بن گئی تھی۔ شوکت صدیقی بھی ان کتابوں سے استفادہ کرتے۔ ڈپٹی نذیر احمد، علامہ راشد الخیری، منشی پریم چند، عبدالحلیم شرر، رتن ناتھ سرشار، مرزا فدا علی خنجر، مرزا محمد ہادی رسوا کے علاوہ اس دور کے دیگر مصنفین کی تخلیقات شوکت صدیقی کے زیرِ مطالعہ رہیں۔ انہوں نے اسی زمانے میں اردو کی قدیم داستانوں کا مطالعہ کیا۔ داستانِ امیر حمزہ، طلسم ہوش ربا، طلسم نور افشاں، کوچک باختر جیسی کتابیں بھی ان کے زیرِ مطالعہ رہیں۔ اس کے علاوہ منشی فیاض علی کے ناول 'انور' اور 'شمیم'، علی عباس حسینی اور ڈاکٹر اعظم کریوی کے افسانے بھی زیرِ مطالعہ رہے۔ ان ہی دنوں شوکت صدیقی کی بڑی بہن زبیدہ خاتون کی شادی ہوئی۔ ان کے شوہر زاہد حسین رضوی عمدہ ادبی ذوق رکھتے تھے، شعر بھی کہتے تھے۔ زخمی اکبر آبادی ان کا تخلص تھا۔ ان کے پاس اس دور کے تمام ادبی رسائل آتے تھے۔ ہمایوں، ادبِ لطیف، ادبی دنیا، عالمگیر، نیرنگ خیال اور لاہور کے دیگر ادبی رسائل کے علاوہ ماہنامہ 'زمانہ کانپور' وغیرہ۔ یہ تمام ادبی رسائل شوکت صدیقی کے زیرِ مطالعہ رہے۔ اس طرح وہ اس دور کے مشہور لکھنے والوں کی تخلیقات سے آشنا ہوتے رہے۔

شوکت صدیقی کو انگریزی کے علاوہ دیگر زبانوں کے ادب سے بھی دلچسپی رہی۔ چارلس ڈکنز، ٹامسن ہارڈی، برنارڈ شا، بائرن، شیلے، ورڈس ورتھ، ٹینی سن، ان کے علاوہ ٹالسٹائی، میکسم گورکی، چیخوف، موپاساں کی تصانیف اور ٹیگور کی شاعری کا بھی مطالعہ کیا۔

ترقی پسند تحریک سے شوکت صدیقی کا تعلق ۱۹۴۳ء میں قائم ہوا۔ لکھنؤ میں جو ادیب و شاعر انجمن ترقی پسند مصنفین کی ادبی نشستوں میں شریک ہوتے تھے ان سے شوکت صدیقی کے دوستانہ مراسم قائم ہوئے۔ لکھنؤ میں ڈاکٹر عبدالعلیم اور پروفیسر احتشام حسین سے ان کا نیازمندی کا رشتہ تھا۔ ان کے علاوہ اسرار الحق مجاز، سلام مچھلی شہری، حنیف فوق، کمال احمد صدیقی، منظر سلیم اور لکھنؤ کے دوسرے نوجوان ادیب و شاعران کے حلقۂ احباب میں شامل تھے۔

شوکت صدیقی کی ملازمت اور ادبی زندگی کا آغاز:

جنگِ عظیم دوم کے زمانے میں انہوں نے فوج میں کمیشن حاصل کیا اور سیکنڈ لیفٹیننٹ کی حیثیت سے آرمی کے سگنل کور میں ملازمت کا آغاز کیا۔ لیکن فوج میں ملازمت کا یہ زمانہ بہت مختصر ہے۔ یعنی جنوری ۱۹۴۲ء سے نومبر ۱۹۴۳ء تک۔ بعد ازاں شوکت صدیقی نے فوج سے استعفیٰ دے دیا اور پھر ایک دوسری ملازمت لیبر ویلفیئر آفیسر کی حیثیت سے شروع کی۔ اس ملازمت کے دوران انہیں بھوپال میں جنگی قیدیوں کو قریب سے دیکھنے کا موقع ملا، جس سے متاثر ہو کر شوکت صدیقی نے اپنا افسانہ 'مردہ گھر' لکھا جو ان کے افسانوی مجموعے 'اندھیرا اور اندھیرا' میں شامل ہے۔ شوکت صدیقی نے والدین کے اصرار پر چند ماہ بعد یہ ملازمت ترک کر دی، لکھنؤ واپس آ گئے اور اپنے بڑے بھائی دلدار حسین صدیقی کے کاروبار میں ان کا ہاتھ بٹانے لگے۔ شوکت صدیقی کی افسانہ نگاری کا آغاز ۱۹۴۰ء میں ہوا اور ان کے افسانے مختلف ادبی رسائل میں شائع ہوتے رہے۔

پاکستان ہجرت:

مارچ ۱۹۵۰ء میں شوکت صدیقی نے ترکِ وطن کیا، لکھنؤ سے پہلے لاہور آئے، پھر کراچی آ گئے۔ ۱۹۵۰ء میں لکھنؤ سے کراچی آنے کے بعد شوکت صدیقی کی زندگی اور افسانوی ادب کا ایک نیا دور شروع ہوا۔ شوکت صدیقی نے لکھنؤ میں جو زندگی گزاری تھی وہ فراغت

اور اطمینان کی جمی جمائی زندگی تھی۔ لیکن یہاں آ کر انہیں بھی عام مہاجروں کی طرح مصائب اور آزمائشوں سے گزرنا پڑا۔ کراچی میں انہیں بے سروسامانی اور دیگر معاشی اور رہائشی مسائل کا سامنا کرنا پڑا، جہاں سر چھپانے کو جگہ ملتی وہاں ڈیرا ڈال دیتے۔ اس دوران میں شوکت صدیقی کو جیکب لائن کے ایک کوارٹر میں بدقماش اور جرائم پیشہ لوگوں کے ساتھ کچھ دنوں رہنے کا موقع ملا۔ شوکت صدیقی نے اپنا مشہور افسانہ 'تیسرا آدمی' اسی ماحول میں لکھا جہاں لوگ تاش کے پتوں سے جوا کھیل رہے تھے، ساتھ ہی فحش مذاق کا سلسلہ بھی جاری تھا، چرس کے دھوئیں سے کمرہ میں گھٹن تھی۔ شوکت صدیقی کی کل کائنات ایک چارپائی تھی وہ تکیے کے سہارے بیٹھے افسانہ لکھنے میں مصروف تھے۔ اس طرح شوکت صدیقی کو جرائم کی دنیا سے تعلق رکھنے والوں کو قریب سے دیکھنے کا موقع ملا۔ بعد میں لاشعوری طور پر یہ افراد ان کے افسانوی ادب میں اس طرح منتقل ہوئے کہ جرائم کی دنیا کو ان کے افسانوی ادب کا مخصوص موضوع تصور کیا گیا۔ شوکت صدیقی کے افسانے 'تیسرا آدمی' کو ادبی حلقوں میں زبردست مقبولیت حاصل ہوئی۔

شادی خانہ آبادی:

۲۹ر اگست ۱۹۵۲ء میں شوکت صدیقی کی شادی ڈاکٹر محمد سعید خان کی صاحبزادی ثریا بیگم سے کراچی میں انجام پائی۔ ثریا بیگم کے والدین کا آبائی وطن پنجاب کے ضلع روہتک میں واقع ریاست جھجھر تھا۔ ثریا بیگم کے والد ڈاکٹر محمد سعید خان برطانوی فوج میں ڈاکٹر تھے۔ دوران ملازمت ان کے پنجاب، سرحد بلوچستان، دہلی وغیرہ تبادلے ہوتے رہے لیکن زیادہ عرصہ دہلی میں گزرا۔ ڈاکٹر محمد سعید خان کو برطانوی حکومت نے ان کی فوجی خدمات کے صلے میں خان بہادر اور او۔ بی۔ ای کے خطابات عطا کئے۔

شوکت صدیقی کی بیگم ثریا نہایت متحمل مزاج خاتون ہیں، انہوں نے نہ صرف کٹھن اور مشکل وقت میں شوکت صدیقی کا ساتھ دیا بلکہ ان کے لئے ایسا پرسکون ماحول فراہم کیا جس کی وجہ سے شوکت صدیقی نے اپنی پیشہ وارانہ ذمہ داریوں کو بھی خوش اسلوبی سے نبھایا اور تخلیق ادب میں بھی مصروف رہے۔

کراچی آنے کے بعد شوکت صدیقی نے ذریعہ معاش کے طور پر صحافت کے پیشے کو اپنایا۔ ۱۹۵۲ء سے ۱۹۵۴ء تک پاکستان اسٹینڈرڈ کے سب ایڈیٹر کے فرائض انجام دیئے۔ ۱۹۵۴ء سے ۱۹۶۰ء تک روزنامہ ٹائمز آف کراچی، ۱۹۶۰ء سے ۱۹۶۳ء تک روزنامہ مورننگ نیوز کراچی میں بحیثیت سینئر سب ایڈیٹر وابستہ رہے۔ بعد ازاں اردو روزنامہ انجام کراچی سے بحیثیت چیف ایڈیٹر ۱۹۶۳ء سے ۱۹۶۹ء تک وابستہ رہے۔ ۱۹۶۹ء سے ۱۹۷۳ء تک ہفت روزہ الفتح کے نگران اعلیٰ کی حیثیت سے کام کیا۔ پاکستان پیپلز پارٹی کے ترجمان اخبار مساوات کا اجراء ہوا تو شوکت صدیقی ۱۹۷۳ء سے ۱۹۷۶ء تک مساوات کے ایڈیٹر اور پھر چیف ایڈیٹر کے فرائض انجام دیتے رہے۔ ۱۹۷۶ء میں شوکت صدیقی نے مساوات سے استعفیٰ دے دیا لیکن ۱۹۸۰ء تک باقاعدہ کالم نگاری کا سلسلہ جاری رکھا۔ نظریاتی طور پر بھی شوکت صدیقی کا مساوات سے خاص تعلق تھا۔ آخرکار فوجی آمریت کے سنسر شپ سے دل برداشتہ ہو کر شوکت صدیقی نے ۱۹۸۴ء میں صحافت کے کوچے کو خیر باد کہہ دیا۔

روزنامہ مشرق اور ہفت روزہ الفتح اور مساوات میں بھی پاکستان کے سیاسی، سماجی اور اقتصادی مسائل سے متعلق ان کے کالم شائع ہوتے رہے۔ کالموں کا یہ مجموعہ 'طبقاتی جدوجہد اور بنیاد پرستی' کے عنوان سے ۱۹۸۸ء میں رکتاب پبلی کیشنز کراچی سے شائع ہو چکا ہے۔ ان

کالموں میں شوکت صدیقی کے ترقی پسند نظریات اوران کے مخصوص فلسفۂ حیات کی ترجمانی ہوتی ہے۔

شوکت صدیقی اور ثریا بیگم کے چھ بچے ہیں۔ تین بیٹے اور تین بیٹیاں۔ ان کے بڑے بیٹے کا نام ظفر عالم صدیقی ہے جو A.B.N.AMRO بنک سنگاپور میں ایگزیکیٹو وائس پریزیڈنٹ ہیں۔

دوسرے بیٹے شہزاد عالم صدیقی فرنیکفرٹ جرمنی میں رہتے تھے وہ بھی بینکر تھے اور بی۔سی۔سی۔آئی میں سینئر افسر تھے۔اس بنک کے بند ہونے کے بعد انہوں نے اپنا کاروبار شروع کیا۔ وہ والدین اور بھائی بہنوں سے ملاقات کے لئے کراچی آئے ہوئے تھے کہ اچانک آغا خان ہسپتال کراچی میں ۱۹رجولائی ۲۰۰۱ء کو دماغ کی شریان پھٹ جانے سے انتقال کر گئے۔

شہاب کامران صدیقی ٹورنٹو کنیڈا میں مقیم ہیں، وہ الیکٹریکل انجینئر ہیں۔ بیٹیوں میں زرنگار قریشی بڑی ہیں۔ان کے شوہر کا نام منور حسین قریشی ہے اور ہانگ کانگ میں مقیم ہیں۔

نشاط کاشف ان کے شوہر کا نام کاشف الرحمٰن ہے، یہ بینکر ہیں اور کراچی میں مقیم ہیں۔ نائلہ صدیقی آرکیٹیکٹ ہیں، آغا خان یونیورسٹی سے وابستہ تھیں، ان کے شوہر کا نام طارق سبحانی ہے۔ وہ پیشے کے لحاظ سے انجینئر ہیں اوران کا قیام امریکہ میں ہے۔

جنوری ۱۹۵۹ء میں رائیٹرز گلڈ کا قیام عمل میں آیا۔شوکت صدیقی اس کی مرکزی مجلس عاملہ کے کئی بار رکن منتخب ہوئے۔انھوں نے اس کے مرکزی اعزازی معتمد انتظامیہ اور قائم مقام جنرل سکریٹری کے فرائض انجام دیئے۔۱۹۷۳ء میں روزنامہ مساوات کی صحافتی مصروفیت کے باعث گلڈ سے کنارہ کشی اختیار کی۔

۹رمارچ ۱۹۷۶ء میں انجمن ترقی پسند مصنفین کی گولڈن جوبلی کا انعقاد کراچی میں ہوا جس میں ہندوستان کے ترقی پسند ادیبوں نے بھی شرکت کی، یہ ایک تاریخی اجتماع تھا۔شوکت صدیقی ترقی پسند مصنفین کی گولڈن جوبلی میں کنوینگ کمیٹی کے چیئرمین اور مجلس استقبالیہ کے صدر منتخب ہوئے۔اس کانفرنس میں ہندوستان کے علاوہ دیگر علاقائی زبانوں کے ادیبوں نے بھی شرکت کی۔(۶۶)''دراصل یہ ترقی پسند مصنفین کا جشن نہیں تھا، یہ انسانی آزادی اور وقار کا جشن تھا۔''

ایک طویل مارشل لاء کے دور کے بعد یہ ادیبوں کا پہلا بڑا اجتماع تھا۔اس میں خوش قسمتی سے وہ لوگ بھی شریک ہوئے جو ترقی پسند تحریک کے بانیوں میں سے تھے۔مجنوں گورکھپوری، ڈاکٹر اختر حسین رائے پوری، سید سبط حسن نہ صرف شریک ہوئے بلکہ کانفرنس سے خطاب بھی کیا۔(۶۷)''افسانہ نگاروں، ناول نگاروں کا یہ ایسا اجتماع تھا جہاں تین نسلوں سے تعلق رکھنے والے اہل قلم کا رابطہ ہو رہا تھا۔وہ معمر ادیب اور دانشور بھی موجود تھے جو ترقی پسند تحریک کے ہراول دستے میں شامل تھے، جنہوں نے اس مشعل کو آگے بڑھایا تھا اور جبر و استحصال کے باوجود اس تحریک کو مختلف زمانوں میں جاری رکھا تھا۔وہ جواں سال اور جواں ہمت اہل قلم بھی تھے جنہوں نے مارشل لاء کی گود میں آنکھیں کھولیں اوراس کے سائے میں جوان ہوئے۔''

شوکت صدیقی نے باوجود صحافتی مصروفیت کے کانفرنس کی تیاریوں میں حصہ لیا۔ پاکستان اور بیرون پاکستان کے بہت سے مندوبین جن میں سے اکثر ان کے پرانے رفیق اور دوست تھے، دعوت نامے ارسال کئے ان میں ڈاکٹر اختر حسین رائے پوری، سید سبط حسن، علی سردار جعفری، ڈاکٹر محمد حسن، کیفی اعظمی اور عصمت چغتائی جیسے نام شامل تھے۔لیکن ہندوستان سے آنے والے بہت سے ادیب ویزے کی مجبوری کی وجہ سے شرکت نہ کر سکے۔

مجلس استقبالیہ کے صدر کی حیثیت سے شوکت صدیقی نے خطبہ استقبالیہ پیش کیا۔ شوکت صدیقی نے اپنے خطبے میں کہا (۶۸) ''ترقی پسند تحریک کسی اتفاقی واقعے یا حادثے کی پیداوار نہیں ہے وہ انسانی تاریخ کے جدلیاتی عمل کے نتیجے میں ابھر کر سامنے آئی ہے۔ اس کا ایک روشن مستقبل ہے اور تابناک ماضی بھی، اسے ورثے میں روشن خیالی کی اعلیٰ صحت مند روایات ملیں جس نے پاپائیت اور جاگیرداری کے خلاف مورچہ لگایا، جس نے نئے خیالات اور افکار سے لیس ہو کر فرسودہ اخلاقیات، کہنہ رسم و رواج، استحصالی سیاست، معیشت، ثقافت اور طرزِ حیات کو بدلنے کے لئے جدوجہد کی، آزادیٔ عمل اور مساوات کا نعرہ لگایا۔''

گولڈن جوبلی کانفرنس کے بعد شوکت صدیقی پر امید تھے کہ ترقی پسند تحریک جو ایک طویل تعطل کے بعد متحرک ہوئی ہے اب اسے پھلنے پھولنے اور آگے بڑھنے کا موقع ملے گا۔ لیکن حالات نے کچھ ایسے رخ اختیار کئے کہ یہ توقعات پوری نہ ہو سکیں۔ آج بھی شوکت صدیقی ترقی پسند تحریک سے بہت پر امید ہیں۔ (۶۹) ''کچھ لوگوں کا خیال ہے کہ یہ تحریک ختم ہو گئی، کچھ اسے سیاسی تحریک کہتے ہیں کہ یہ ایک نعرہ کے بل پر زندہ رہنے والی تحریک ہے۔ میں ان سے متفق نہیں ہوں، اسے کسی ایک زمانے تک محدود نہیں کیا جا سکتا۔ یہ ایک معاشرے کی بہتری اور ارتقا کا عمل ہے جو ہمیشہ جاری رہے گا۔''

غیر ملکی دورے:

شوکت صدیقی نے جون ۱۹۶۶ء میں ایشیائی ادیبوں کی کانفرنس منعقدہ بیجنگ میں پاکستانی ادیبوں کے وفد کے سربراہ کی حیثیت سے شرکت کی۔

اس کے بعد ۱۹۶۷ء میں افروایشیائی ادیبوں کے وفد کے ہمراہ مشرق وسطیٰ، افریقہ اور یورپی ممالک کا دورہ کیا۔

مساوات کے چیف ایڈیٹر کی حیثیت سے ۱۹۷۳ء سے ۱۹۷۶ء تک پاکستان کے وزیر اعظم ذوالفقار علی بھٹو مرحوم کے غیر ملکی دوروں میں شوکت صدیقی ان کے ہمراہ رہے اور ان ملکوں کے سربراہان مملکت، ممتاز شخصیتوں اور صحافیوں سے ملاقتیں کی۔ کریملن ماسکو میں وزیر اعظم کوسیجین، تہران میں شہنشاہ ایران، ڈھاکہ بنگو بھون میں شیخ مجیب الرحمٰن، بیجنگ کے گریٹ ہال آف دی پیپلز میں چیئرمین ماوزے تنگ، وزیر اعظم چواین لائی، روم میں اٹلی کے وزیر اعظم اور واشنگٹن کے وائٹ ہال میں صدر جیرالڈ فورڈ سے ملاقات کا موقع ملا۔

۱۹۸۷ء میں شوکت صدیقی نے ماسکو عالمی امن کانفرنس میں پاکستانی نمائندے کی حیثیت سے شرکت کی۔ اس کانفرنس میں دنیا کے تمام ممالک سے پانچ سو سے زیادہ زندگی کے مختلف شعبوں سے تعلق رکھنے والے نمائندوں نے شرکت کی تھی۔

اعزازات:

۱۹۶۰ء میں خدا کی بستی پر آدمی جی ادبی انعام ملا۔

۱۹۸۵ء میں انجمن ترقی پسند مصنفین کی گولڈن جوبلی کے موقع پر کنوینگ کمیٹی کے چیئرمین اور مجلس استقبالیہ کے صدر کی حیثیت سے خطبہ صدارت پیش کیا۔

مارچ ۱۹۹۰ء میں انجمن ترقی پسند مصنفین کی کانفرنس دہلی میں منعقد ہوئی۔ شوکت صدیقی نے پاکستانی اہل قلم کے سربراہ کی حیثیت سے اس کانفرنس میں شرکت اور اختتامی اجلاس کی صدارت کی۔

۱۹۹۱ء میں حیدر آباد (سندھ) کے قریب خدا کی بستی کے نام کا ایک شہر آباد ہوا۔ اس کی تعمیر اور ترقی کا کام ۱۹۸۴ء میں شروع ہوا تھا اور اس کا نام گلشن شہباز رکھا گیا تھا۔ مگر 'خدا کی بستی' شوکت صدیقی کے ناول سے متاثر ہو کر اس کے مکینوں کے مطالبہ پر اس کا نام بدل کر خدا کی بستی رکھ دیا گیا۔ اب اس شہر کا نام یہی ہے۔

۱۹۹۷ء میں حکومت پاکستان نے شوکت صدیقی کی ادبی خدمات کے اعتراف میں تمغۂ حسن کارکردگی سے نوازا۔

۲۰۰۰ء فروری میں آرٹس کونسل میں شوکت صدیقی کے اعزاز میں منعقد ہونے والی تقریب میں انہیں تاحیات آرٹس کونسل کراچی کی اعزازی رکنیت عطا کی گئی۔

شوکت صدیقی نے نصف صدی سے زیادہ عرصہ علم و ادب کی خدمت میں گزارا ہے۔ اپنی ذات میں وہ ایک دبستاں کی حیثیت رکھتے ہیں۔ باوجود خرابی صحت کے وہ اب بھی ادبی جلسوں اور محفلوں میں دلچسپی سے شریک ہوتے ہیں۔ نئی نسل کے جدید افسانہ نگاروں کی بھی کھلے دل سے حوصلہ افزائی کرتے ہیں۔ انہوں نے نئی نسل کے افسانہ نگاروں کے افسانوی مجموعوں کے دیباچوں اور فلیپوں میں ان کے افسانوں کے بارے اپنی گرانقدر رائے کا اظہار کیا ہے۔ ان کی زندگی سکون اور عافیت سے گزر رہی ہے۔ پڑھنے لکھنے کے شغل میں مصروف رہتے ہیں۔ تخلیق کی آگ ہنوز روشن ہے۔ آج کل ہندوستان کی جنگ آزادی کے حوالے سے ایک کتاب کی تیاریوں میں مصروف ہیں۔

شوکت صدیقی کی تصانیف:

(۱) شوکت صدیقی کا پہلا ناول 'خدا کی بستی' ۱۹۵۸ء میں کراچی کے ایک اشاعتی ادارے مکتبہ نیا راہی سے شائع ہوا۔

خدا کی بستی کو غیر معمولی مقبولیت حاصل ہوئی۔ ۱۹۶۰ء میں آدم جی ادبی انعام ملا۔ دنیا کی ۲۶ زبانوں میں اس کا ترجمہ ہوا۔ انگریزی میں خدا کی بستی کا ترجمہ ڈیوڈ میتھوز نے (God's Own Land) کے عنوان سے یونیسکو کے تعاون سے کیا۔

اس کے علاوہ ہندی، بنگالی، گجراتی، چینی یوکرینی اور سلواک زبان، سویت یونین کی گیارہ زبانوں، چیکوسلواکیہ اور مالدیپ کی قومی زبان میں 'خدا کی بستی' کا ترجمہ ہوا۔ جاپانی زبان میں خدا کی بستی کی تلخیص ہوئی۔ چینی ترکستان کے علاقے سنکیانگ کی ترکی زبان میں 'خدا کی بستی' کا ترجمہ ہوا۔

اردو میں اب تک 'خدا کی بستی' کے ۴۷ ایڈیشن شائع ہو چکے ہیں۔ الحمرا پبلشنگ اسلام آباد سے 'خدا کی بستی' کا جو ۴۷ واں ایڈیشن شائع ہوا اس پر مئی ۲۰۰۱ء کا اندراج ہے۔ پاکستان ٹیلی ویژن سے 'خدا کی بستی' پانچ بار ٹیلی کاسٹ ہوا، اس کی ڈرامائی تشکیل شوکت صدیقی نے کی۔ 'خدا کی بستی' کا شمار پاکستان ٹیلی ویژن کی مقبول ترین سیریل میں ہوتا ہے۔

(۲) 'جانگلوس' شوکت صدیقی کا دوسرا ضخیم ناول ہے۔ شوکت صدیقی نے جون ۱۹۷۷ء میں جانگلوس (ناول) کا آغاز کیا اور ۱۹ ستمبر ۱۹۸۴ء کو یہ ناول مکمل ہوا۔ جانگلوس ۳ جلدوں پر مشتمل ہے۔ جانگلوس جلد اوّل کا پہلا ایڈیشن فروری ۱۹۸۷ء میں شائع ہوا اور پانچواں ایڈیشن ستمبر ۱۹۹۸ء میں شائع ہوا۔ تیسری جلد کا پہلا ایڈیشن نومبر ۱۹۹۴ء میں رکتاب پبلی کیشنز کراچی سے شائع ہوا۔

جانگلوس پر مبنی ڈرامہ سیریل کی ۱۸ قسطیں پاکستان ٹیلی ویژن سے ٹیلی کاسٹ ہوئے، پھر بعض وجہوں سے اس کی مزید قسطیں روک دی گئیں۔

(۳) 'کوکا بیلی'۔ شوکت صدیقی کا یہ ناولٹ لاہور کے اشاعتی ادارے ادبیات نو سے ۱۹۶۴ء میں شائع ہوا لیکن شوکت صدیقی اپنی اس تخلیق سے مطمئن نہیں تھے، انہیں یہ خلش تھی کہ لکھنو سے تعلق کے باوجود انہوں نے اس ناول کے ساتھ انصاف نہیں کیا۔ لہٰذا شوکت صدیقی نے اس ناول پر دوبارہ کام شروع کیا اور پھر کوکا بیلی کی توسیعی صورت میں ان کا ناول چار دیواری سامنے آیا۔

(۴) چاردیواری کا پہلا ایڈیشن ۱۹۹۰ء میں رکتاب پبلی کیشنز سے شائع ہوا۔

(۵) کمین گاہ (ناولٹ) کا پہلا ایڈیشن بک لینڈ لاہور ۱۹۵۷ء میں اور دوسرا ایڈیشن ۱۹۹۷ء رکتاب پبلی کیشنز کراچی سے شائع ہوا۔

افسانوی مجموعے:

(۱)	تیسرا آدمی	پہلا ایڈیشن	اگست ۱۹۵۲ء	مکتبہ اردو لاہور سے شائع ہوا۔
	//	دوسرا ایڈیشن	مارچ ۱۹۵۸ء	مرکز ادب کراچی سے شائع ہوا۔
	//	تیسرا ایڈیشن	ستمبر ۱۹۶۹ء	// // //
	//	چوتھا ایڈیشن	فروری ۱۹۸۶ء	// // //
	//	پانچواں ایڈیشن	ستمبر ۱۹۹۷ء	رکتاب پبلی کیشنز کراچی سے شائع ہوا۔
(۲)	اندھیرا اور اندھیرا	پہلا ایڈیشن	جولائی ۱۹۵۵ء	مرکز ادب کراچی سے شائع ہوا۔
	//	دوسرا ایڈیشن	مارچ ۱۹۸۷ء	رکتاب پبلی کیشنز کراچی سے شائع ہوا۔
	//	تیسرا ایڈیشن	جون ۱۹۹۷ء	// // //
(۳)	راتوں کا شہر	پہلا ایڈیشن	نومبر ۱۹۵۶ء	ادارہ، ادبیات نو بیرون لوہاری دروازہ۔ لاہور سے شائع ہوا۔
	//	دوسرا ایڈیشن	// ۱۹۵۷ء	ہندوستان کے ایک ناشر نے الٰہ آباد سے شائع کیا تھا۔
	//	تیسرا ایڈیشن	مارچ ۱۹۸۹ء	رکتاب پبلی کیشنز کراچی سے شائع ہوا۔
(۴)	کیمیا گر	پہلا ایڈیشن	۱۹۸۴ء	رکتاب پبلی کیشنز کراچی سے شائع ہوا۔
	//	دوسرا ایڈیشن	۱۹۹۷ء	// // //
(۵)	رات کی آنکھیں	پہلا ایڈیشن	فروری ۱۹۶۸ء	ادارہ نیا ادب راولپنڈی سے شائع ہوا۔

رات کی آنکھیں۔ اس مجموعے کا اشاعتی ادارہ بند ہو چکا تھا اس لئے شوکت صدیقی نے اس کے چند افسانے اندھیرا اور اندھیرا میں اور کچھ افسانے کیمیا گر میں شامل کر دیئے۔ رات کی آنکھیں یہ پہلا ایڈیشن بھی تھا اور آخری بھی۔

(۶) 'عشق کے دو چار دن' شوکت صدیقی کے افسانوں کا ایک انتخاب۔ الحمرا پبلشنگ اسلام آباد سے جولائی ۲۰۰۰ء میں شائع ہوا۔

شوکت صدیقی کے افسانے

شوکت صدیقی نے ۱۹۴۰ء میں افسانہ نگاری کی ابتدا کی۔ ان کا پہلا افسانہ 'کون کس کا' جنگ کے پس منظر میں لکھا ہوا رومانی افسانہ تھا جو ہفت روزہ خیام لاہور میں شائع ہوا اور پسند کیا گیا۔ اس پذیرائی نے ان کے حوصلے بلند کئے پھر وہ متواتر خیام، عالمگیر، شاعر، ادب لطیف، سویرا جیسے ادبی رسالوں میں لکھتے رہے۔ پہلے دور کے افسانوں کا حصول مشکل تھا، تلاش بسیار کے بعد مختلف لائبریریوں میں پرانے رسالوں کی ورق گردانی کے بعد یہ افسانے جن کی تعداد بیس ہے، دستیاب ہوئے۔ جنہیں شوکت صدیقی کے افسانہ نگاری کا نقش اول کہا جاسکتا ہے۔ ان افسانوں کی اہمیت اپنی جگہ مسلّم ہے۔ شوکت صدیقی کے ان افسانوں سے اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ ترقی پسند تحریک میں شمولیت کے بعد ان کے انداز بیاں اور موضوعات میں کیا تبدیلیاں رونما ہوئیں۔

اس تبدیلی کو سمجھنے کے لئے ان افسانوں کا مطالعہ ضروری ہے۔ ان دستیاب شدہ افسانوں میں بیشتر جنگ عظیم دوم کے پس منظر میں لکھے گئے ہیں۔ موضوعات کے اعتبار سے یہ نیم رومانی اور نیم معاشرتی ہیں۔ اندازِ بیان میں بھی رومانی تحریک کے اثرات موجود ہیں۔

۱۹۴۳ء میں شوکت صدیقی نے ترقی پسند تحریک میں شمولیت اختیار کی، بعد کے افسانوں میں ترقی پسندی اور سماجی حقیقت نگاری کا رنگ نمایاں نظر آتا ہے۔ لیکن پیش نظر افسانوں کا تعلق ان کے ابتدائی دور سے ہے۔ لہٰذا ابتدائی زمانے کی خامیاں بھی ان میں موجود ہیں۔ یہ افسانے ان کے کسی مجموعے میں شامل نہیں اور نہ ان کے پاس ان افسانوں کے تراشے ہی موجود ہیں۔

ان افسانوں کی تفصیل درج ذیل ہے:

(i)	کون کس کا	ہفت روزہ خیام لاہور	۱۶/جولائی ۱۹۴۰ء
(ii)	شادی کی رات	// //	۱۸/اگست ۱۹۴۰ء
(iii)	آج کل	// //	یکم ستمبر ۱۹۴۰ء
(iv)	ادھوری زندگیاں	// //	۲۴/ستمبر ۱۹۴۰ء
(v)	ہم زلف	ماہنامہ عالمگیر لاہور	جنوری ۱۹۴۱ء
(vi)	صحرا کی وسعتوں میں	// //	مارچ ۱۹۴۱ء
(vii)	شکست توبہ	// //	اکتوبر ۱۹۴۱ء
(viii)	اندھی نفرت	// //	نومبر ۱۹۴۱ء
(ix)	وہ بلیک آؤٹ والی رات	// //	اکتوبر ۱۹۴۲ء
(x)	جھروکے سے	// //	فروری ۱۹۴۳ء
(xi)	الھڑ	ہفت روزہ خیام لاہور	اگست ۱۹۴۳ء

(xii)	فروگزاشت	ماہنامہ شاعر آگرہ	ستمبر اکتوبر ۱۹۴۳ء
(xiii)	ایک قدم اور	عالمگیر لاہور	اپریل ۱۹۴۴ء
(xiv)	منحوس	ماہنامہ عالمگیر لاہور (خاص نمبر)	خاص نمبر ۱۹۴۵ء
(xv)	مجرم	نیا دور بنگلور	شمارہ ۱۲ (سن نہیں ہے)
(xvi)	پانچ لکیریں	علی گڑھ میگزین، علی گڑھ	شمارہ اوّل ۱۹۵۷ء
	(یہ افسانہ شوکت صدیقی کے افسانوی مجموعہ کیمیا گر میں کیمیا گر کے عنوان سے موجود ہے)		
(xvii)	محل سرا	سویرا لاہور	شمارہ۔۱۲ (سن نہیں ہے)
(xviii)	نوچندی جمعرات	ادب لطیف لاہور	سالنامہ
	(شوکت صدیقی کے ناول کوکا بیلی کا ایک باب)		
(xix)	رات کی آنکھیں	نیا دور۔کراچی	(سن نہیں ہے)
	(یہ افسانہ شوکت صدیقی کے افسانوی مجموعہ کیمیا گر میں خفیہ ہاتھ کے عنوان سے شامل ہے)		
(xx)	سمجھوتہ	ماہنامہ ہم قلم کراچی	نومبر ۱۹۶۰ء جلد ۱، شمارہ ۳

شوکت صدیقی کے ڈرامے:

شوکت صدیقی ایک ڈرامہ نگار بھی ہیں۔ان کے افسانوں کی تلاش کے دوران ان کے ڈرامے بھی دستیاب ہوئے۔یہ ڈرامے ان کے کسی مجموعے میں شامل نہیں لیکن ڈرامہ نگار کی حیثیت سے اردو کے ڈرامہ نگاروں کی صف میں ان ڈراموں کے حوالے سے ان کا نام بھی شامل ہے۔

(i)	گنہگار کون	ڈرامہ	ہفت روزہ خیام لاہور	۲۴/اگست ۱۹۴۰ء
(ii)	کیوں ہم نے دیا دل	//	// //	۱۸/ستمبر ۱۹۴۰ء
(iii)	ساقی	//	// //	۸/نومبر ۱۹۴۰ء
(iv)	آخر کار	//	// //	یکم دسمبر ۱۹۴۰ء
(v)	عورت کی آرزو	//	// //	۱۶/اگست ۱۹۴۱ء
(vi)	سکندر اعظم کا ایک کنیز سے عشق	//	// //	یکم جون ۱۹۴۱ء
(vii)	حرم سرا	//	ماہنامہ شاعر آگرہ	دسمبر ۱۹۴۳ء
(viii)	دو پروانے	//	شاعر آگرہ (ریڈیائی تمثیل)	دسمبر ۱۹۵۳ء

شوکت صدیقی کے افسانوی مجموعے

شوکت صدیقی کے افسانے مجموعے کی تعداد پانچ ہے۔

(ا) 'تیسرا آدمی' شوکت صدیقی کا پہلا افسانوی مجموعہ ہے۔ یہ گیارہ افسانوں پر مشتمل ہے۔ اس مجموعے میں شامل ان کا ایک افسانہ تانیتا (۷۰) ''ماہنامہ افکار کراچی کے جوبلی نمبر ۱۹۷۶ء میں 'ابوالہول کا سایہ' کے عنوان سے شائع ہوا۔''

(۷۱) ''شوکت صدیقی کا افسانہ 'تیسرا آدمی' مارچ ۱۹۸۳ء کے سب رنگ ڈائجسٹ میں شائع ہوا۔''

(ب) 'اندھیرا اور اندھیرا' دوسرا افسانوی مجموعہ ہے، اس میں نو افسانے شامل ہیں۔

(ج) 'راتوں کا شہر' تیسرا افسانوی مجموعہ ہے، یہ گیارہ افسانوں پر مشتمل ہے۔

(۷۲) ''راتوں کا شہر اپریل ۱۹۷۳ء کے سب رنگ ڈائجسٹ میں شائع ہوا۔''

(د) 'رات کی آنکھیں' شوکت صدیقی کا یہ وہ چوتھا افسانوی مجموعہ ہے جسے انہوں نے پہلے ایڈیشن کے بعد ختم کر دیا ہے۔ اس میں شامل ایک افسانہ 'چاند گہن کی رات' نظر ثانی کے بعد ''عشق کے دو چار دن'' کے عنوان سے 'اندھیرا اور اندھیرا' کے دوسرے ایڈیشن میں شامل کر دیا گیا ہے اور چار افسانے افسانوی مجموعے کیمیا گر میں شامل کر دیئے گئے ہیں۔

(ر) 'کیمیا گر' پانچواں افسانوی مجموعہ ہے۔ اس میں چھ افسانے شامل ہیں۔

(۷۳) ''شوکت صدیقی کا افسانہ کیمیا گر پانچ لکیروں کے عنوان سے علی گڑھ میگزین میں شائع ہو چکا ہے۔''

شوکت صدیقی کی ناول نگاری

(ا) خدا کی بستی:

شوکت صدیقی کا پہلا ناول خدا کی بستی ۱۹۵۸ء میں مکتبہ نیا راہی کراچی سے شائع ہوا۔

(۷۴)''خدا کی بستی کی مقبولیت کی بناء پر اشاعتی اداروں نے اس کے جعلی ایڈیشن بھی شائع کیے۔ مکتبہ نیا راہی نے پہلا ایڈیشن اجازت سے اور ۱۲ ایڈیشن جعلی شائع کیے، جس کا انکشاف کاپی رائٹ کے مقدمے کے دوران ہوا۔

خدا کی بستی کا ایک ایڈیشن الفتح مطبوعات کراچی سے شائع ہوا۔ جبکہ دس گیارہ جعلی ایڈیشن شائع ہوئے۔ اس کے علاوہ ہندوستان میں لکھنؤ، الٰہ آباد، حیدر آباد (دکن) اور دہلی سے پندرہ ایڈیشن بغیر اجازت شائع کیے گئے۔ 'خدا کی بستی' کے اب تک ۴۷ ایڈیشن شائع ہو چکے ہیں۔ الحمرا پبلشنگ اسلام آباد سے مئی ۲۰۰۱ء میں 'خدا کی بستی' کا جو ایڈیشن شائع ہوا وہ ۴۷ واں ایڈیشن ہے۔

(۷۵)''خدا کی بستی فصل اوّل سے لے کر فصل چہارم (صفحہ ۲۲۳ سے ۴۹۹) تک کراچی کے ایک مشہور ادبی جریدے نیا دور کراچی کے ناولٹ نمبر میں اندھی گلیاں کے عنوان سے شائع ہو چکا ہے۔''

(ب) جانگلوس:

شوکت صدیقی کا ناول جانگلوس تین جلدوں پر مشتمل ہے۔

(i)	جانگلوس	پہلی جلد کا	پہلا ایڈیشن	فروری	۱۹۸۷ء	میں	شائع ہوا۔
	//	// //	دوسرا ایڈیشن	دسمبر	۱۹۸۷ء	//	//
	//	// //	تیسرا ایڈیشن	جولائی	۱۹۸۹ء	//	//
	//	// //	چوتھا ایڈیشن	اپریل	۱۹۹۲ء	//	//
	//	// //	پانچواں ایڈیشن	ستمبر	۱۹۹۸ء	//	//
(ii)	جانگلوس	جلد دوم	پہلا ایڈیشن	اگست	۱۹۸۹ء	//	//
	//	// //	دوسرا ایڈیشن	اکتوبر	۱۹۸۹ء	//	//
	//	// //	تیسرا ایڈیشن	جون	۱۹۹۵ء	//	//
	//	// //	چوتھا ایڈیشن	مئی	۱۹۹۷ء	//	//
	//	// //	پانچواں ایڈیشن	ستمبر	۱۹۹۸ء	//	//
(iii)	جانگلوس	جلد سوم	پہلا ایڈیشن	اکتوبر	۱۹۹۴ء	//	//

جانگلوس ناول کی صورت میں اشاعت سے پہلے ماہنامہ 'سب رنگ' ڈائجسٹ میں ۱۹۷۷ء سے قسط وار شائع ہوتا رہا ہے۔
'جانگلوس' جلد اوّل اور جلد دوم کے بعد (۷۶)'' جلد سوم کا کچھ حصہ سب رنگ ڈائجسٹ کے خاص نمبر ستمبر، اکتوبر ۱۹۹۴ء (صفحہ ۲۵۸ سے ۳۲۹) تک شائع ہوا۔ اس کے بعد سب رنگ ڈائجسٹ میں جانگلوس کی کوئی قسط شائع نہیں ہوئی۔''

(ج) کوکا بیلی:

شوکت صدیقی کا ناول کوکا بیلی ۱۹۶۲ء میں ادارہ ادبیات لاہور نے شائع کیا۔ اس کا مرکزی خیال ایک سچے واقعہ پر مشتمل ہے جس کا تعلق شوکت صدیقی کی بچپن کی یادوں سے ہے۔ کوکا بیلی کی اشاعت کے بعد شوکت صدیقی نے کچھ بے اطمینانی سی محسوس کی۔ شوکت صدیقی نے اس ناولٹ میں لکھنؤ کے انحطاط پذیر جاگیردارانہ معاشرے کی گھٹن، عورتوں کی جہالت اور فرسودہ عقائد اور توہمات کی تصویرکشی کی ہے۔ لیکن چونکہ ان کا تعلق لکھنؤ سے ہے اس لئے وہ اپنی اس تخلیق میں ہمیشہ ایک کمی محسوس کرتے رہے۔ کوکا بیلی اس معیار کا نہ تھا جیسا کہ وہ چاہتے تھے، لہٰذا پہلے ایڈیشن کے بعد اس کی اشاعت انہوں نے رکوادی۔ شوکت صدیقی نے ازسرنو اس ناولٹ کو 'چاردیواری' کے نام سے لکھا۔

(د) چاردیواری:

چاردیواری شوکت صدیقی کے ناولٹ کوکا بیلی کی توسیعی اور ترقی یافتہ شکل ہے۔ چاردیواری کا پہلا ایڈیشن مئی ۱۹۹۰ء میں رکتاب پبلی کیشنز کراچی سے شائع ہوا۔ (۷۷)'' چاردیواری مکمل ناول کی صورت میں اشاعت سے قبل 'حجاب' ڈائجسٹ کراچی میں قسط وار شائع ہوتا رہا ہے۔ کوکا بیلی میرے ناول چاردیواری کا ابتدائی خاکہ تھا۔''

(ر) کمین گاہ:

شوکت صدیقی کا ناولٹ کمین گاہ ۱۹۵۷ء میں بک لینڈ لاہور سے شائع ہوا تھا، لیکن بعض اعتبار سے شوکت صدیقی اسے نامکمل سمجھتے تھے۔ لہٰذا نظر ثانی کے بعد اس کا دوسرا ایڈیشن جون ۱۹۹۷ء میں شائع ہوا۔ (۷۸)'' کمین گاہ سیپ کراچی کے ناولٹ نمبر میں 'وہ اور اس کا سایہ' کے عنوان سے بھی شائع ہو چکا ہے۔''

شوکت صدیقی کی دیگر تحریریں

(ا) 'طبقاتی جدوجہد اور بنیاد پرستی' کالموں کا مجموعہ:

پہلا ایڈیشن ۱۹۸۸ء میں رکتاب پبلی کیشنز کراچی نے شائع کیا۔

'طبقاتی جدوجہد اور بنیاد پرستی' شوکت صدیقی کے کالموں کا مجموعہ ہے۔ جو وہ بحیثیت صحافی ۱۹۷۲ء سے ۱۹۷۸ء تک روزنامہ 'مشرق' اور روزنامہ 'مساوات' میں لکھتے رہے۔

ان کالموں میں شوکت صدیقی نے اپنے ترقی پسندانہ نقطہ نظر سے کام لیتے ہوئے پاکستان کے معاشی، معاشرتی اور سیاسی پس منظر کا جائزہ لیا ہے۔ یہ کالم شوکت صدیقی کے فلسفہ حیات اور ان کے افسانوی ادب میں جن مسائل کی نشاندہی کی گئی ہے اسے سمجھنے کے لئے کلیدی حیثیت رکھتے ہیں۔ یہ کالم تین حصوں پر مشتمل ہیں۔

طبقاتی جدوجہد اور بنیاد پرستی کے دیباچے میں شوکت صدیقی کہتے ہیں (۷۹) ''یہ ان مضامین کا انتخاب ہے جو ۱۹۷۲ء سے ۱۹۷۸ء تک کے عرصے میں لکھے گئے اور روزنامہ مشرق اور مساوات میں شائع ہوئے۔ ان میں سے بیشتر مضامین روزنامہ مساوات میں شائع ہوئے۔ حتیٰ کہ مساوات کی اشاعت پر پابندی عائد کردی گئی، اس کا ڈیکلریشن منسوخ کردیا گیا۔''

پہلے حصے میں وزیراعظم ذوالفقار علی بھٹو کے دور حکومت میں جن سماجی اور سیاسی اصلاحات کی طرف پاکستان نے قدم بڑھایا تھا ان پر روشنی ڈالی گئی ہے اور انہیں خوش آئند اقدامات قرار دیا گیا ہے۔ دوسرے حصے میں قیام پاکستان کی مخالفت میں کام کرنے والے عوامل، ان کے نقطہ نظر کا تجزیہ ملتا ہے جس کا پس منظر پاکستان دشمن تحریکیں ہیں۔ تیسرے حصہ میں پاکستانی معاشرے میں رشوت، استحصال، نوآبادیاتی نوکر شاہی، فحاشی اور نظام تعلیم کی خرابیوں کا جائزہ لیا گیا ہے۔ ان کالموں کے موضوعات نہایت سنجیدہ اور علمی ہیں۔ عموماً عوام کی دلچسپی اخبارات کے سیاسی موضوعات پر لکھے ہوئے مزاحیہ یا نیم مزاحیہ کالموں سے ہوتی ہے۔ اس لئے کہ ان میں کوئی فلسفہ نہیں ہوتا، فکر کی گہرائی نہیں ہوتی، زبان کے چٹخارے کے ساتھ حالات حاضرہ کو اس طرح پیش کرنے کا رجحان ہوتا ہے کہ زیادہ سے زیادہ لوگ اسے پڑھیں اور پسند کریں۔ عموماً اخبار کی مقبولیت کا انحصار ان ہی کالموں پر ہوتا ہے۔

شوکت صدیقی کے یہاں زبان کا چٹخارہ بھی نہیں اور نہ ایسے گرم موضوعات ہیں جو قاری کی پوری توجہ حاصل کرسکیں۔ لیکن پاکستان کے مسائل سے دلچسپی رکھنے والے سنجیدہ قارئین کے لئے یہ کالم معلومات کا ایک خزانہ اپنے اندر چھپائے ہوئے ہیں اور آج جبکہ پاکستان کے قیام کو نصف صدی سے زیادہ کا عرصہ گزر چکا ہے، وہ سارے مسائل جو ان کالموں میں اٹھائے گئے ہیں نہ صرف جوں کے توں موجود ہیں بلکہ ان کی نوعیت سنگین سے سنگین تر ہوگئی ہے۔ لہٰذا نہ موضوعات پرانے ہوئے نہ مسائل بلکہ ان مسائل کا بوجھ اٹھائے اٹھائے عوام کی کمر دہری ہوگئی ہے۔

شوکت صدیقی کی دیباچہ نگاری:

شوکت صدیقی نے بعض افسانوی مجموعے اور ناولوں پر دیباچے بھی لکھے ہیں۔ انہیں بھی ان کی دیگر تحریروں میں جگہ دی جاسکتی ہے۔ اس لئے کہ یہ دیباچے کتاب کی خصوصیتوں کا سرسری جائزہ نہیں پیش کرتے بلکہ ان میں شوکت صدیقی کی ناقدانہ بصیرت، افسانوی فن کے بارے میں ان کے نقطہ نظر اور جدید افسانوں کے بارے میں ان کے زاویۂ نگاہ پر روشنی پڑتی ہے۔ یہ دیباچے اپنی ادبی قدر و قیمت رکھتے ہیں، ان دیباچوں سے شوکت صدیقی کی افسانوی ادب پر مضبوط گرفت کا بھی اندازہ ہوتا ہے۔

(i)	شوکت صدیقی	برسبیل تذکرہ	خدا کی بستی تیسرا نظر ثانی ایڈیشن کا دیباچہ	۱۹۸۸ء
(ii)	″ ″	صریر خامہ	جانگلوس کی پہلی جلد کے پہلے ایڈیشن کا دیباچہ	۲۷ راگست ۱۹۸۶ء
(iii)	″ ″	منظر پس منظر	جانگلوس کی پہلی جلد کے تیسرے ایڈیشن کا دیباچہ	۲۸ راپریل ۱۹۸۹ء
(iv)	″ ″	یادِ یار مہرباں	ریاض روفی مرحوم کے افسانوی مجموعہ 'افسردہ ستاروں کا ہجوم' کا دیباچہ	۱۸ رجولائی ۲۰۰۰ء
(v)	″ ″	افسانے سے افسانے تک	ڈاکٹر مشرف احمد کے افسانوی مجموعے 'جب شہر نہیں بولتے' کا پیش لفظ	جون ۱۹۸۴ء
(vi)	″ ″	دیباچہ	ظہیر اختر بیدری کے افسانوی مجموعہ 'آسمان سے آگے' کا دیباچہ	۶ رجولائی ۲۰۰۰ء
(vii)	″ ″	کچھ اس ناول کے بارے میں	ڈاکٹر پریمقل قادروف کے تاریخی ناول ظہیر الدین بابر کے اردو ایڈیشن کا دیباچہ	
(viii)	″ ″	دیباچہ	طبقاتی جدوجہد اور بنیاد پرستی، پہلے ایڈیشن کا دیباچہ	اگست ۱۹۸۸ء
(ix)	″ ″	ایک صورت گر خوابوں کے	نسیم سترکھی کے افسانوی مجموعہ 'قبورا' کا دیباچہ	۱۹۹۸ء
(x)	″ ″	مقصود الٰہی شیخ کے ناولٹ پر ایک نظر	مقصود الٰہی شیخ کے ناولٹ 'شیشہ ٹوٹ جائے گا' کا پیش لفظ	جولائی ۲۰۰۰ء

فلیپ پر رائے کا اظہار:

(i)	شوکت صدیقی	نعیم آروی کے افسانوی مجموعہ	بستی کا آخری آدمی	۲ رفروری ۱۹۹۱ء
(ii)	″ ″	احمد زین الدین کے افسانوی مجموعہ	دریچے میں سجی حیرانی	۶ رفروری ۱۹۹۷ء
(iii)	″ ″	خلیل اللہ شبلی کے افسانوی مجموعہ	ادھوری کہانیاں	

کتابیات (تیسرا باب)

(۱) وقار عظیم، نیا افسانہ (ساقی بک ڈپو دہلی ت ن) ص ۳۱

(۲) سید احتشام حسین، تنقیدی جائزے (احباب پبلشرز لکھنؤ طبع سوم ۱۹۵۶ء) ص ۳۴

(۳) طفیل احمد منگلوری۔ مسلمانوں کا روشن مستقبل (حماد الکتبی شیش محل روڈ لاہور طبع پنجم ۱۹۴۵ء) ص ۲۴۹

(۴) محمد صادق ڈاکٹر، ٹوانٹیتھ سنچری اردو لٹریچر (رائیل بک کمپنی کراچی ۱۹۸۳ء) ص ۲

(۵) علی سردار جعفری، ترقی پسند ادب (یونین پرنٹنگ پریس، دہلی طبع دوم ۱۹۵۷ء) ص ۹۶

(۶) میم کمال اوکے، تحریک خلافت ۱۹۱۹۔۱۹۲۴ء، مترجم نثار احمد اسرار (قائداعظم اکیڈی کراچی طبع اوّل ۱۹۹۱ء) ص ۲۵

(۷) ابوالکلام آزاد، انڈیا ونس فریڈم ترجمہ محمد مجیب (مکتبہ رشیدیہ کراچی ۱۹۹۱ء) ص ۴۰

(۸) اشتیاق حسین قریشی ڈاکٹر۔ جدوجہد پاکستان مترجم بلال احمد زبیری (شعبہ تصنیف، تالیف و ترجمہ کراچی یونیورسٹی کراچی ۱۹۶۷ء) ص ۶۲

(۹) میم کمال اوکے۔ تحریک خلافت ۱۹۱۹ء ۔ ۱۹۲۴ ، مترجم نثار احمد اسرار (قائداعظم اکیڈی کراچی طبع اوّل ۱۹۹۱ء) ص ۱۲۶

(۱۰) ایضاً ص ۸۵

(۱۱) ایضاً ص ۸۵

(۱۲) ایضاً ص ۵۷

(۱۳) جی ادھیکاری، ڈویلپمنٹ آف آئیڈیالوجی آف نیشنل رولیشنز یز دی چیلنج مرتب سستھ رنجن رائے وغیرہ (پیپلز پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی ۱۹۸۴ء) ص ۵

(۱۴) ایضاً ص ۵

(۱۵) حنیف فوق ڈاکٹر، سردار علی صابری، روزنامہ جنگ اتوار ایڈیشن۔ ۳۰ / مارچ ۱۹۹۷ء

(۱۶) احتشام حسین، تنقیدی جائزے (احباب پبلشرز لکھنؤ طبع سوئم ۱۹۵۶ء) ص ۹۴

(۱۷) تاراچند، تاریخ تحریک آزادیٔ ہند مترجم عدیل عباسی حصہ سوم (ترقی اردو، بیورو نئی دہلی) ص ۴۷۲

(۱۸) رجنی پام دت، انڈیا ٹوڈے (پیپلز پبلشنگ ہاؤس بمبئی ت ن) ص ۵۰۵

(۱۹) سجاد ظہیر، روشنائی۔ (مکتبہ اردو لاہور طبع اول ۱۹۵۶ء) ص ۱۵۳

(۲۰) اشتیاق حسین قریشی ڈاکٹر۔ جدوجہد پاکستان مترجم بلال احمد زبیری (شعبہ تصنیف و تالیف و ترجمہ کراچی یونیورسٹی کراچی ۱۹۶۷ء) ص ۲۷

(۲۱) حنیف فوق ڈاکٹر، مثبت قدریں (دبستان مشرق ڈھاکہ ۱۹۶۸ء) ص ۲۵۰

(۲۲) سید فضل رب، سوشیولوجی آف لٹریچر (کامن ویلتھ پبلشرز، نئی دہلی طبع اول ۱۹۹۲ء) ص ۵

(۲۳) ایضاً ص ۴۳

(۲۴) زیب النساء ڈاکٹر، سجاد ظہیر حیات و خدمات (انڈیکا دہلی ۱۹۹۸ء) ص ۲۷

(۲۵) مولانا عبدالماجد دریا آبادی، پریم چند کے افسانہ نگاری کا دور، پریم چند کا مطالعہ، مولفہ پروفیسر افتخار حسین (مجید بک ڈپو لکھنؤ ت ن) ص ۹۹

(۲۶) سید احتشام حسین، روایت اور بغاوت (ادارہ فروغ اردو لکھنؤ طبع سوم ۱۹۷۲ء) ص ۱۷۶

(۲۷) عائشہ سلطانہ ڈاکٹر مختصر اردو افسانے کا سماجیاتی مطالعہ (ساقی بک ڈپو، دہلی طبع اوّل ۱۹۹۵ء) ص ۴۵

(۲۸) سید احتشام حسین، تنقیدی جائزے (احباب پبلی شرز لکھنؤ۔ طبع سوم ۱۹۵۶ء) ص ۳۲۔۳۳

(۲۹) محمد صادق ڈاکٹر، ترقی پسند تحریک اور اردو افسانہ (اردو مجلس دہلی طبع اوّل ۱۹۸۱ء) ص ۶۱

(۳۰) حنیف فوق ڈاکٹر، متوازی نقوش (نفیس اکیڈی کراچی طبع اوّل اگست ۱۹۸۹ء) ص ۲۲۹

(۳۱) مجنوں گورکھپوری، نکات مجنوں (مکتبہ عزم و عمل کراچی ۱۹۴۴ء) ص ۱۹۶

(۳۲) حنیف فوق ڈاکٹر، مثبت قدریں (دبستان مشرق، ڈھاکا طبع اوّل ۱۹۶۸ء) ص ۲۴۵۔۲۴۶

(۳۳) سجاد ظہیر، روشنائی (مکتبہ اردو لاہور طبع اول ۱۹۵۶ء) ص ۲۴۵

(۳۴) خلیل الرحمٰن اعظمی، اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک (ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ طبع دوم ۱۹۷۶ء) ص ۵۷۔۵۸

(۳۵) سجاد ظہیر، روشنائی (مکتبہ اردو لاہور طبع اوّل ۱۹۵۶ء) ص ۲۷۵۔۲۷۶

(۳۶) اشتیاق حسین قریشی ڈاکٹر، جدو جہد پاکستان مترجم ہلال احمد زبیری (شعبہ تصنیف و تالیف و ترجمہ کراچی یونیورسٹی کراچی ۱۹۶۷ء) ص ۲۳۴۔۲۳۵

(۳۷) ایضاً ص ۱۵۴

(۳۸) اختر حسین رائپوری ڈاکٹر، گرد راہ (مکتبہ افکار کراچی۔ طبع اوّل ۱۹۸۴ء) ص ۱۵۸

(۳۹) اشتیاق حسین قریشی ڈاکٹر، جدو جہد پاکستان مترجم ہلال احمد زبیری (شعبہ تصنیف و تالیف و ترجمہ کراچی یونیورسٹی کراچی ۱۹۶۷ء) ص ۲۴۶

(۴۰) سونتانیوگی دی ۱۹۴۲ء موومنٹ ان بہار، دی چیلنج مرتب بیسیھ رنجن رائے دغیرہ (پیپلز پبلشنگ ہاؤس نئی دہلی ۱۹۸۴ء) ص ۴۲۴

(۴۱) ایضاً ص ۴۲۲

(۴۲) ایضاً ص ۴۳۲

(۴۳) سجاد ظہیر، روشنائی (مکتبہ اردو لاہور طبع اوّل ۱۹۵۶ء) ص ۲۷۹

(۴۴) کمال احمد صدیقی، شوکت صدیقی، سہ ماہی ذہن جدید، دہلی ستمبر۔ فروری ۲۰۰۱ء ۔ ص ۸۴

(۴۵) منیر الدین احمد، شوکت صدیقی انٹرویو۔ ادب لطیف، جلد ۵۴ شمارہ ۵۔۶، لاہور۔ ص ۱۵

(۴۶) اختر حسین رائپوری ڈاکٹر، گرد راہ (مکتبہ افکار کراچی۔ طبع اوّل ۱۹۸۴ء) ص ۱۶۸

(۴۷) سید حسن ریاض، پاکستان ناگزیر تھا (شعبہ تصنیف و تالیف و ترجمہ طبع ششم کراچی، یونیورسٹی کراچی ۱۹۹۲ء) ص ۳۸۵

(۴۸) ایضاً ص ۴۸۰

(۴۹) سید فضل رب، سوشیولوجی آف لٹریچر (کامن ویلتھ پبلشرز نئی دہلی۔ طبع اوّل ۱۹۹۲ء) ص ۲۳

(۵۰) سجاد ظہیر، روشنائی (مکتبہ اردو لاہور طبع اوّل ۱۹۵۶ء) ص ۳۵۸

(۵۱) غازی صلاح الدین، شوکت صدیقی کا انٹرویو۔ دی لیڈر کراچی اکتوبر ۱۹۶۰ء۔ ص ۲۰

(۵۲) گلزار جاوید، شوکت صدیقی کا انٹرویو، سہ ماہی چہار سو راولپنڈی، مارچ اپریل ۲۰۰۱ء) ص ۱۴

(۵۳) رشید امجد، پاکستانی افسانے کا فکری اور سیاسی و سماجی پس منظر۔ پاکستانی ادب ۱۹۹۰ء مرتب رشید امجد (اکادمی ادبیات اسلام آباد) ص ۱۶۴۔۱۶۵

(۵۴) صفدر محمود ڈاکٹر۔ درد آگہی (سنگ میل پبلی کیشنز لاہور۔ طبع اوّل ۱۹۸۷ء) ص ۹۳

(۵۵) رشید امجد، پاکستانی افسانے کا فکری اور سیاسی و سماجی پس منظر۔ پاکستانی ادب ۱۹۹۰ء مرتب رشید امجد (اکادمی ادبیات اسلام آباد) ص ۱۶۵

(۵۶) صفدر محمود ڈاکٹر۔ درد آگہی (سنگ میل پبلی کیشنز لاہور۔ طبع اوّل ۱۹۸۷ء) ص ۹۳

(۵۷) مشرف احمد ڈاکٹر، شوکت صدیقی سے گفتگو، ماہنامہ دائرے، کراچی۔ جنوری ۱۹۸۸ء۔ ص ۴۳

(۵۸) حنیف فوق ڈاکٹر، شوکت صدیقی ایک مطالعہ، سہ ماہی چہار سو راولپنڈی مارچ اپریل ۲۰۰۱ء) ص ۲۰

(۵۹) شوکت صدیقی، طبقاتی جدو جہد اور بنیاد پرستی (رکتاب پبلی کیشنز کراچی۔ طبع اوّل ۱۹۸۸ء) ص ۹

(۶۰) ایضاً ص ۱۱

(۶۱) ایضاً ص ۳۷۔۳۸

(۶۲) ایضاً ص ۱۰۴

(۶۳) ایضاً ص ۱۱۶

(۶۴) ایضاً ص ۲۲۶

(۶۵) ایضاً ص ۲۱۵

(۶۶) مسلم شمیم، کانفرنس کی کہانی۔ (ماہنامہ طلوع افکار، گولڈن جوبلی نمبر۔ مارچ ۱۹۸۸ء کراچی) ص ۹۰

(٦٧) مسلم شمیم، رپورٹ ترقی پسند ادبی گولڈن جوبلی کانفرنس ۱۹۸٦ء کراچی۔ (ماہنامہ طلوع افکار، گولڈن جوبلی نمبر۔ مارچ ۱۹۸۸ء کراچی) ص۱۲۳

(٦٨) شوکت صدیقی، خطبۂ استقبالیہ، ترقی پسند ادبی گولڈن جوبلی کانفرنس ۱۹۸٦ء کراچی ۔ (ماہنامہ طلوع افکار، گولڈن جوبلی نمبر۔ مارچ ۱۹۸۸ء کراچی) ص۲۷

(٦۹) آصف اسلم، انٹرویو شوکت صدیقی، دی ہیرالڈ۔ کراچی نومبر ۱۹۸۱ء) ص۱۷

(۷۰) شوکت صدیقی، ابوالہول کا سایہ (ماہنامہ افکار کراچی، جوبلی نمبر ۱۹۷۰ء) ص۷

(۷۱) شوکت صدیقی، تیسرا آدمی (سب رنگ ڈائجسٹ کراچی، مارچ ۱۹۷۳ء) ص ۷۴۷۔۷۵٦

(۷۲) شوکت صدیقی، راتوں کا شہر (سب رنگ ڈائجسٹ کراچی، اپریل ۱۹۷۳ء) ص

(۷۳) شوکت صدیقی، پانچ لکیریں (علی گڑھ میگزین، علی گڑھ، شمارہ اوّل ۱۹۵۷ء، مسلم یونیورسٹی کا ادبی مجلّہ) ص ۲۲۹۔۲۴٦

(۷۴) راقمہ کا شوکت صدیقی سے ان کی رہائش گاہ پر انٹرویو ۵ جولائی ۱۹۹٦ء

(۷۵) شوکت صدیقی، اندھی گلیاں (باب اوّل تا باب چہارم۔ نیا دور کراچی۔ شمارہ ۹۔۱۰) ص۲۲۲۔۲۹۹

(۷٦) شوکت صدیقی، جانگلوس (سب رنگ ڈائجسٹ، ستمبر اکتوبر ۱۹۹۴ء) ص۱۱٦۔۲٦۴

(۷۷) شوکت صدیقی۔ راقمہ کے سوالنامے کا جواب

(۷۸) شوکت صدیقی، وہ اور اس کا سایہ (سیپ کراچی ناولٹ نمبر۔ شمارہ ۱۰) ص۳۸۲۔۴۲۰

(۷۹) شوکت صدیقی۔ طبقاتی جدوجہد اور بنیاد پرستی (رکتاب پبلیکیشنز کراچی ۱۹۸۸ء) ص۹

بسم اللہ الرحمن الرحیم

چوتھا باب

شوکت صدیقی کے فن کا حقیقت نگاری کے اعتبار سے مطالعہ

شوکت صدیقی کا نام اردو کے افسانوی ادب میں حقیقت نگاری کے اعتبار سے ایک معتبر نام ہے۔ افسانہ نگار کی حیثیت سے ان کا ادبی سفر ۱۹۴۴ء میں شروع ہوا۔ (۱) ''ان کا پہلا افسانہ 'کون کسی کا'' جس کا موضوع جنگ عظیم دوم کا پس منظر تھا، خیام لاہور میں شائع ہوا۔'' پھر ان کے افسانے متواتر خیام اور عالمگیر لاہور میں شائع ہوتے رہے۔ ابتدائی دور کے افسانوں میں اردو کی رومانوی تحریک کے اثرات ملتے ہیں۔ یہ افسانے رومانی تخیل اور شاعرانہ طرز بیان کے حامل ہیں لیکن اس بات کا احساس دلاتے ہیں کہ افسانہ نگار کی صلاحیتیں آگے چل کر فنی پختگی اور شعور کی بالیدگی کی منزلوں سے ہمکنار ہوں گی اور ہوا بھی یہی۔ اس منزل تک پہنچنے میں ترقی پسند تحریک سے شوکت صدیقی کی وابستگی کو بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

(۲) ''انجمن ترقی پسند مصنفین کی پہلی کانفرنس اپریل ۱۹۳۶ء میں لکھنؤ میں منشی پریم چند کی زیر صدارت منعقد کی گئی۔'' شوکت صدیقی نے ۱۹۴۳ء میں ترقی پسند تحریک میں شمولیت اختیار کی، ترقی پسند تحریک سے وابستگی نے ان کی فنکارانہ صلاحیتوں کو مزید اجاگر کیا۔ اپنے اردگرد پھیلے ہوئے سماجی اور معاشرتی مسائل پر ان کی توجہ مبذول ہوئی۔ دوسری جنگ عظیم نے برصغیر میں شدید معاشی اور اقتصادی بحران پیدا کر دیا تھا۔ بے روزگاری، چور بازاری، مہنگائی اور معاشی و اقتصادی پسماندگی نے اردو کے افسانہ نگاروں کو ترقی پسند نظریات کے حوالے سے زندگی کے ان اہم مسائل کی طرف متوجہ کیا۔ کرشن چندر، احمد ندیم قاسمی، راجندر سنگھ بیدی اور دوسرے ترقی پسند افسانہ نگاروں نے عوامی زندگی کے مسائل کو اپنے فن کا حصہ بنایا۔ شوکت صدیقی ترقی پسند نظریات کے حامل افسانہ نگار تھے۔ انہوں نے سماجی تغیرات اور معاشی ابتری جیسے موضوعات کا گہرا مطالعہ کیا اور پھر ترقی پسند نظریات نے ان کے افسانوں کو ایک نئی سمت اور نئی جہت سے آشنا کیا۔ یہ سمت اور یہ جہت حقیقت نگاری کی تھی۔ قیام پاکستان کے بعد شوکت صدیقی کے چار افسانوی مجموعے شائع ہوئے، ان کے افسانے ان کے فن کے ارتقا اور گہرے سماجی شعور کی نشان دہی کرتے ہیں۔

ناول نگار کی حیثیت سے بھی شوکت صدیقی نے حقیقت نگاری کو جس طرح نئی معنویت کے ساتھ پیش کیا اور حقیقت کی نئی جہتیں دریافت کیں وہ اپنی جگہ بہت اہم ہے۔ 'خدا کی بستی' ان کا پہلا ناول ہے اور حقیقت نگاری کے اعتبار سے اس کا بڑا درجہ ہے۔ شوکت صدیقی نے اس میں معاشرتی زندگی اور ان کی بدلتی ہوئی صورتوں کا مطالعہ کیا ہے۔ جس حقیقت نگاری کا آغاز سرسید، حالی اور نذیر احمد کی تخلیقات سے ہوا تھا، وہ نئی صورتیں اختیار کرتی گئی۔ پریم چند کے یہاں یہ حقیقت نگاری سماجی اور سیاسی زندگی کی تاریخ بن گئی، پھر ترقی پسند تحریک نے

حقیقت کو اجتماعی زندگی اور سماجی تبدیلی کے پس منظر میں پیش کرنے کی طرف مائل کیا اور انسانی اقدار اور زندگی کی کشمکش کو نئے زاویوں سے پیش کرنے کا تصور دیا۔ اس تحریک نے حقیقت اور واقعیت کی نئی سمتوں کو فروغ دیا۔ ترقی پسند افسانہ نگاروں نے پریم چند کی روایات سے بھی فائدہ اٹھایا اور ترقی پسند نظریات کا ایک اہم جزو حقیقت نگاری بھی مختلف صورتوں میں ان کے یہاں موجود رہا۔ حقیقت کے اظہار کا ہر دور کی سماجی اور سیاسی زندگی سے گہرا تعلق ہوتا ہے۔ شوکت صدیقی کی حقیقت نگاری میں سماجی اور سیاسی پس منظر کے ساتھ فن کے بارے میں ان کے جو تصورات ہیں، ان کا اظہار بھی ہوتا ہے۔ یہ تصورات ان کے سماجی نقطہ نظر سے پیوست ہیں۔ (۳) ''دیکھا جائے تو فسانۂ آزاد کا تہذیبی پس منظر اور کرداری اختراعات ہوں یا امراؤ جان ادا کی بے لاگ مرقع کشی دونوں میں حقیقت اور تخیل کی مختلف مناسبتیں ملتی ہیں۔ کہیں حقیقت کا عنصر غالب ہے اور کہیں خیال نے بزم سجائی ہے، مفر دونوں سے نہیں۔ پھر حقیقت اور تخیل کے متناسب امتزاج کی تشکیل میں لکھنے والے کے فنی تصورات کا بڑا دخل ہے۔ چنانچہ شوکت صدیقی نے حقیقت نگاری کے راستہ پر آگے بڑھتے ہوئے اپنے فنی تصورات ہی سے روشنی پائی ہے۔''

شوکت صدیقی کی حقیقت نگاری خیال سے خالی نہیں، اس میں حقیقت اور خیال کے متوازن استعمال سے انہوں نے اپنے افسانوی ادب میں حقیقت کو نہایت معنویت اور نئی جہت سے آشنا کیا ہے۔ (۴) ''یہاں وہ پریم چند، کرشن چندر، بیدی، احمد ندیم قاسمی، عصمت چغتائی اور دوسرے حقیقت نگاروں سے الگ نظر آتے ہیں۔'' ان کے افسانوی ادب کے مطالعہ سے اس بات کا اظہار ہوتا ہے کہ ان کی حقیقت نگاری جہاں ایک طرف مجموعی زندگی کا احاطہ کرتی ہے وہاں دوسری طرف ان کے تصور حیات اور سماجی نقطہ نظر کو بھی اس میں بنیادی اہمیت حاصل ہے۔ شوکت صدیقی کا طبقاتی شعور اور انسان دوستی ان کے پہلے ناول میں پوری طرح منعکس ہوتی ہے۔ اس میں مہاجرین کی زندگی اور ان کے مسائل کے علاوہ صنعتی نظام کی خرابیوں، طبقاتی کشمکش اور انسانی زندگی کی محرومیوں کو موضوع بنایا گیا ہے۔ 'خدا کی بستی' میں حقیقت نگاری کے کئی پہلو سامنے آتے ہیں، وہ سماجی زندگی کی حقیقتوں کو پیش کرتے اور اجتماعی زندگی کی خرابیوں اور برائی کی طاقتوں کو ظاہر کرتے ہیں۔ برائی کی طاقتیں کس طرح انسان کو مجرم بنا دیتی ہیں اس کا بھی تفصیلی جائزہ ملتا ہے۔ لیکن اس کے ساتھ ان کی سماجی حقیقت نگاری ایک پہلو اور تلاش کر لیتی ہے جس سے تصویر کے دونوں رخ سامنے آتے ہیں۔ برائی کی قوتوں نے انسان کی زندگی کو کھلونا بنا دیا ہے۔ لیکن معاشرے میں ایسے لوگ بھی ہیں جو برائی کی طاقتوں کے خلاف عملی کوششیں جاری رکھتے ہیں۔ اگرچہ بظاہر ایسا نظر آتا ہے کہ 'خدا کی بستی' میں سلطانہ اور اس کے خاندن کی تباہی اور بربادی مرکزی نکتہ ہے لیکن ایسا نہیں۔ نہ صرف یہ کہ نوشا، راجہ اور شامی کی بے راہ روی اور تباہی کے ذمہ دار لوگوں کو منظر عام پر لانا انہیں مقصود ہے بلکہ یہ کردار اس لئے لائے گئے ہیں کہ ہمیں مجموعی معاشرتی صورتِ حال سے واقفیت حاصل ہو۔ یہ بات بھی کھل کر سامنے آجاتی ہے کہ اس نئی مملکت کے وجود میں آنے کے بعد کس طرح اسے لوگوں نے تعمیر کی جگہ تخریبی کوششوں کی آماجگاہ بنا دیا۔

'خدا کی بستی' کو جو مقبولیت حاصل ہوئی اس کی وجہ صرف یہ نہیں کہ یہ سلطانہ، نوشا، راجہ اور شامی کی تباہی کی داستان ہے یا چودھری فرزند علی جیسے غرض پسندوں اور ذاتی منفعت پر نظر رکھنے والوں کی کہانی ہے بلکہ یہ پورے پاکستانی معاشرے کی مجموعی زندگی کی کہانی ہے۔ اس کے کردار زندہ ہیں اور ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ہمارے درمیان موجود ہیں۔ 'خدا کی بستی' کے کردار اس لئے ناقابل فراموش بن جاتے ہیں کہ یہ ہمارے لئے اجنبی نہیں بلکہ نیاز، چودھری فرزند علی، راجہ، نوشا اور شامی سب ہمارے آس پاس کے لوگ ہیں۔ انہیں بھولنا ممکن نہیں۔

شوکت صدیقی کے سماجی نقطہ نظر میں انسان دوستی کی جو آمیزش ہے اور زندگی کا جو اثباتی رخ ہے وہ فلک پیما تنظیم کے حوالے سے سامنے آتا ہے۔ سماجی صورت حال کی انتہائی ابتری کو پیش کرتے ہوئے وہ مستقبل کے اچھے امکانات سے غافل نہیں ہوئے۔ یہاں حقیقت اور تخیل کی آمیزش سے سماجی بہتری کے تصور کا ایک رخ بھی ہمارے سامنے آتا ہے۔ اس سے ان کے سماجی شعور کی وسعت کا بھی اندازہ ہوتا ہے۔ 'خدا کی بستی' میں شوکت صدیقی سماجی حقیقت نگاری کی حیثیت سے ہمارے سامنے آتے ہیں۔ پریم چند کی تخلیقات گئودان اور کفن میں سماجی حقیقت نگاری خاص طور پر موجود ہے لیکن شوکت صدیقی نے یہاں ایک قدم آگے بڑھایا ہے اور اس سماجی حقیقت نگاری کو نئے تصورات سے مجموعی زندگی کا ترجمان بنا دیا اور پورے معاشرے کے حوالے سے پیش کیا ہے۔ (۵) ''شوکت صدیقی کی حقیقت نگاری غیر مسلک اور لمحوں کی گرفت پر مبنی نہیں ہے، اسے سماجی شعور کا عکس کہا جا سکتا ہے۔ سماجی حقیقت کی مختلف سطحوں کو ناول نگار نے فنکارانہ بصیرت کے ساتھ پیش کیا ہے۔''

شوکت صدیقی نے حقیقت نگاری کا جو معیار اپنے افسانوی ادب میں پیش کیا ہے وہ پورے ناول میں روح کی طرح موجود ہے۔ پلاٹ، کردار نگاری، فضا آفرینی، مکالمے سب کے سب ان کی حقیقت نگاری اور تصور حقیقت کی ترجمانی کرتے ہیں۔ غرض ان کی تخلیق کا مجموعی تاثر ہی حقیقت نگاری کا تاثر ہے۔ (۶) ''وہ واقعہ، کردار اور مکالمے کی پیشکش میں حقیقت کے سخت ترین ضوابط پر عمل کرتے ہیں اس سے یہ نہ سمجھا جائے کہ حقائق کا جوں کا توں پیش کرنا بہت سہل ہے۔ یہ تو سہل ممتنع ہے، ویژن پر مکمل گرفت، بیان پر عبور اور فنکارانہ ریاضت کے بغیر حقیقت کا سینہ چیر کر افسانہ تخلیق کرنا ممکن نہیں۔ اس کی وجہ سے شوکت صدیقی کی محدود کامیابی کو بھی قابل اعتنا تصور کرتا ہوں۔'' نذیر احمد کے بیان کا آخری حصہ صداقت پر مبنی نہیں ہے۔ شاید انہوں نے شوکت صدیقی کے افسانوی ادب کا بنظر غائر مطالعہ نہیں کیا اور نہ ان سے اس کامیابی کو محدود قرار دینے کی غلطی سرزد نہیں ہوتی۔ ہمارے نقاد اکثر سہل پسندی سے کام لیتے ہیں۔ شوکت صدیقی کے افسانوی ادب میں حقیقت نگاری کی بدلتی ہوئی صورتوں کا مطالعہ بڑی اہمیت رکھتا ہے اس کا دائرہ بھی نہایت وسیع ہے۔ شوکت صدیقی کے موضوعات پاکستانی معاشرہ اور جرائم کی دنیا سے ایسے وابستہ ہیں کہ جنہیں اس سے پہلے کسی نے اتنی توجہ خلوص اور فنی مہارت کے ساتھ پیش نہیں کیا اور ساتھ ہی حقیقت نگاری کی اس روایت پر جو پریم چند کے بعد ترقی پسند تحریک کا حصہ بنی، سختی سے کاربند رہتے ہوئے اپنے افسانوی ادب کی تخلیق کی۔ لہٰذا یہ کامیابی محدود نہیں، قصہ کے علاوہ ان کی تکنیک بھی حقیقت پسندانہ ہے۔ ان کی حقیقت پسندی کا ایک اور رخ قابل مطالعہ ہے۔ انہوں نے ہر جگہ غیر جذباتی واقعیت سے سروکار رکھا ہے۔ ان کا بیان جوش، جذبے اور رقیق القلبی سے خالی ہے۔ ان کا لہجہ انقلابی نہیں بلکہ متوازن اور غیر جانبدارانہ ہے۔ تلخ حقیقتوں کے اظہار میں بھی وہ جذباتیت سے گریز کرتے ہیں۔ ان کے فن میں حقیقت اور خلوص کا جو امتزاج ہے وہ خود بخود ان کے فن کی سچائیوں کا اعتراف کرواتا ہے۔ 'خدا کی بستی' ہو یا ان کا وسیع کینوس کا ناول 'جانگلوس' یا ان کے مختصر افسانے شوکت صدیقی نے معاشرے کے مجموعی زندگی کے انتشار اور خامیوں ہی کو بیان کیا ہے۔ لیکن ہر جگہ جوش اور جذبے کی جگہ اظہار میں ایک خاموش احتجاجی کیفیت ان کے فن کا وصف خاص ہے اور سماجی تبدیلی کی خواہش ان کے افسانوی ادب کی روح ہے، جانگلوس میں جاگیردارانہ معاشرے کے حوالے سے اور 'خدا کی بستی' میں شہری اور صنعتی زندگی کے حوالے سے کہانی کا پورا ڈھانچہ اسی بنیادی تصور پر ایستادہ ہے۔ یہ ناول ان کے تصور زندگی اور سماجی تصور کا آئینہ ہے لیکن ایسا آئینہ جس میں واقعات پوری سچائی سے سامنے آتے ہیں اور ان کا تصور زندگی بھی وضاحت سے سامنے آتا ہے۔ البتہ خود مصنف کی کوئی جھلک یہاں نہیں ملتی کسی مداخلت کا احساس نہیں ہوتا، جو کچھ انہیں کہنا ہوتا

ہے،معروضی انداز سے کہانی کے واقعات کے ذریعہ ظاہر کرتے ہیں۔اس لئے کہ شوکت صدیقی کہانی کار ہیں مبلغ یا انشا پرداز نہیں۔

پاکستان کی فلاح اور ترقی کی راہ میں جاگیردارانہ نظام سب سے بڑی رکاوٹ ہے اور اس سے نجات حاصل کرکے ہی معاشرہ خامیوں اور برائیوں سے پاک ہوسکتا ہے۔شوکت صدیقی کی حقیقت نگاری میں تعقل پسندی اور سائنسی تجزیے کی کیفیت ملتی ہے۔جانگلوس ان کا دیہی پس منظر میں لکھا ہوا ناول ہے،اس میں جاگیردارانہ یا فیوڈل نظام کی خرابیوں اور استحصال کو انہوں نے بڑی وضاحت سے پیش کیا ہے۔شوکت صدیقی سرمایہ دارانہ اور جاگیردارانہ نظام کو تمام خرابیوں کی جڑ اور بنیاد سمجھتے ہیں اور اس استحصالی نظام کے خاتمے کے بغیر سماجی بنیادوں کی تبدیلی کا عمل کامیاب نہیں ہوسکتا۔وہ اسے انسانی فلاح اور ترقی کی راہ میں بڑی رکاوٹ سمجھتے ہیں۔عصری زندگی کی حقیقتوں کو اپنے افسانوی ادب میں نہ صرف یہ کہ انہوں نے خوب سمجھا ہے بلکہ خوب سمجھایا بھی ہے۔انہوں نے زندگی کی کشمکش کی حقیقی تصویریں اپنی تخلیقات میں پیش کی ہیں اور بعض اوقات ان کی حقیقت نگاری میں سفاکی کا بھی احساس ہوتا ہے۔اس لئے کہ جس معاشرتی سچائی کو وہ پیش کرنا چاہتے ہیں وہ اس سے مختلف نہیں۔جانگلوس میں انجام کے لحاظ سے شوکت صدیقی نے حقیقت کا یہی رخ پیش کیا ہے۔

(۷)''ان کی حقیقت نگاری ایسی سفاک حقیقت نگاری بن جاتی ہے جو ماحول کی ناسازگاری کو انسان کی بدبختی سے آمیز کردیتی ہے۔'' جانگلوس میں اندوہناک اختتام کے ذریعے جہاں شوکت صدیقی حقیقت نگاری کے معیار پر پورے اترتے ہیں وہاں اس ظالمانہ نظام کے خلاف اپنے قاری کے دل میں نفرت اور احتجاج کے جذبے کو ابھارنے میں بھی کامیاب ہوتے ہیں۔جانگلوس میں داستانوں جیسی وسعت بھی ہے اور واقعیت نگاری اور مرقع نگاری بھی۔یہ مرقع نگاری سرشار کے فسانۂ آزاد کی یاد دلاتی ہے۔(۸)''جب میں شوکت صدیقی کو پڑھتا ہوں تو مجھے سرشار یاد آجاتے ہیں حالانکہ دونوں مختلف النوع ناول نگار ہیں۔لیکن میں سمجھتا ہوں کہ سرشار کا ناول داستان اور ناول کے درمیان کڑی کی حیثیت رکھتا ہے۔شوکت صدیقی اس سے مختلف سمت گئے ہیں،انہوں نے ناول کے تمام عناصر کو باقی رکھتے ہوئے ناول کو داستان کی وسعت عطا کی ہے۔'' فسانۂ آزاد میں سرشار نے لکھنؤ کے قدیم زوال آمادہ معاشرت کی تصویر کشی کی تھی۔

(۹)''سرشار نے جاگیردارانہ معاشرے کی جو تصویر کشی کی تھی اس میں حماقتوں،خرابیوں اور زوال آمادگی کی تصویر کشی کی گئی تھی۔ہونا تو یہ چاہئے تھا کہ جاگیردارانہ معاشرہ اپنی حماقتوں،خرابیوں اور زوال آمادگی کے باعث ختم ہوجاتا لیکن یہ جاگیردارانہ معاشرہ نئی ہیبت،نئی تنظیم اور نئی قوت کے ساتھ ظاہر ہوا۔اس نئی تنظیم،نئی قوت بلکہ نئی بے رحمی اور نئی دہشت کو شوکت صدیقی نے جس قدر بیان کیا ہے اس کی مثال اردو میں اور کہیں نہیں ملتی۔'' لیکن اس جاگیردارانہ معاشرے میں اپنی تمام تر خرابیوں کے باوجود انسانی قدروں کا احترام اور روایات کی پاسداری تھی۔لیکن جانگلوس میں اگرچہ داستانوں کی وسعت ہے،مرقع نگاری ہے،واقعیت ہے لیکن انہیں جو چیز سرشار سے الگ کرتی ہے وہ موجودہ جاگیردارانہ نظام کی سفاکی،دہشت اور استحصال ہے۔اس میں جو خوف اور دہشت ہے وہ بھی حقیقت کا ایک پہلو ہے۔اس خوف اور دہشت کے بیان کا مقصد سنسنی خیزی اور سسپنس نہیں بلکہ اس کے پیچھے سماجی تبدیلی کا پرخلوص جذبہ ہے۔شوکت صدیقی سماجی انصاف پر مبنی جس معاشرے کا تصور اپنی تخلیقات میں پیش کرتے ہیں وہ ان کے تصور حیات اور سماجی نقطۂ نظر سے مربوط ہے۔ان نظریات کو انہوں نے فنی آداب کو ملحوظ رکھتے ہوئے حقیقت کے انداز میں پیش کیا ہے۔جرائم کا مسئلہ ہمارے معاشرے کا ایک اہم مسئلہ ہے۔جانگلوس میں شوکت صدیقی نے جرائم کو ان کے صحیح تناظر میں پیش کیا ہے اور ساتھ ہی ان عوامل کی نشاندہی بھی کی ہے جو جرائم کو پھیلانے میں اہم کردار ادا کرتے ہیں۔(۱۰)''جرم کو میں نے اس مفہوم میں نہیں دیکھا جیسا عام طور پر دیکھا جاتا ہے۔میرا فلسفۂ حیات یہ ہے کہ جرم اور چوری بنیادی

طور پر محنت کی چوری ہے۔ چوری کرنے والا کسی کی جائیداد چوری کرے گا یا کسی کا سامان لے جائے گا تو وہ چیز اس کی محنت کی تبدیل شدہ شکل ہے۔ کسی کے حق پر ڈاکہ ڈالنا بھی چوری ہی ہوتا ہے، تو یہ چیز میرے ذہن میں شعوری یا لاشعوری طور پر موجود رہتی ہے اور اسی وجہ سے بعض دفعہ یہ عناصر زیادہ آ جاتے ہیں۔'' محنت کی چوری خواہ کسی شکل میں ہو، سرمایہ دارانہ نظام میں ہو یا جاگیردارانہ معاشرے میں، احساس محرومی کو جنم دیتی ہے اور جرائم کو پھلنے پھولنے کا موقع ملتا ہے۔ شوکت صدیقی تضادات اور تقابل کے ذریعے ہمیں سماجی نابرابری اور استحصال جیسی لعنتوں سے چھٹکارا پانے کی ترغیب دیتے ہیں۔ ایک بہتر انسانی معاشرہ ان کی ادبی اقدار کی اوّلیں ترجیحات میں شامل ہے۔ شوکت صدیقی نے ترقی پسند نظریات وتصورات کو اپنے فن سے اس طرح ہم آہنگ کیا ہے کہ ان کی تخلیقات میں اس کی واضح جھلکیاں ملتی ہیں۔ 'کمین گاہ' اور 'چار دیواری' موضوع کے لحاظ سے دو مختلف دنیاؤں کی کہانیاں ہیں۔ لیکن ان کی حقیقت نگاری نے اسے ایک مرکزیت دی ہے۔ 'کمین گاہ' کا موضوع سرمایہ دارانہ معاشرے میں محنت کا استحصال اور طبقاتی کشمکش ہے۔ 'چار دیواری' میں قدیم لکھنؤ کے جاگیردارانہ معاشرے اور ایک ٹوٹتی بکھرتی ہوئی تہذیب میں عورتوں کی جہالت اور اوہام پرستی کو سچائی سے پیش کیا گیا ہے۔ موضوع اگرچہ مختلف ہے لیکن حقیقت نگاری یہاں قدر مشترک کے طور پر موجود ہے۔ انہوں نے سرمایہ دارانہ نظام میں انسان کے استحصال کو جس طرح ایک سماجی حقیقت نگار کی طرح دیکھا اور پیش کیا ہے، اسی طرح 'چار دیواری' میں بھی حقیقت کے ایک سے زیادہ پہلو ہمارے سامنے آتے ہیں۔ قدیم زندگی کے پہلو بہ پہلو ایک جدید دنیا بھی وجود میں آ رہی ہے۔ شوکت صدیقی کی حقیقت نگاری مجموعی زندگی کا ایک ایک نقش ابھارتی ہے۔ 'خدا کی بستی'، جانگلوس، کمین گاہ اور چار دیواری موضوعات کے لحاظ سے مختلف ہیں لیکن حقیقت بینی ان کی تخلیقات میں موضوع، کردار، مکالمے اور اسلوب سب میں یکساں طور پر موجود ہے۔

(۱۱)'' میرا ہر ناول تخلیق کے بے کراں اکتسابی عمل کا نتیجہ ہے۔ اس عمل میں کسی حد تک کوشش کو بھی دخل ہوتا ہے لیکن جذبۂ تخلیق کی افادیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ ہمارے چاروں طرف زندگی ہی زندگی ہے۔ ایک حساس ادیب ان کا مشاہدہ کرتا ہے تو ان حقیقتوں کو اپنے دامن میں سمیٹ لیتا ہے اور وہی حقیقتیں بعد میں فن اور تخلیق کا روپ دھار کر ادب کے سانچوں میں ڈھل جاتی ہیں۔ میرے نزدیک یہی حقیقت نگاری ہے۔'' شوکت صدیقی کی حقیقت نگاری کی بنیاد زندگی ہے، یہ زندگی جو مسائل سے گھری ہوئی ہے اور جب حساس ادیب انہیں اپنے تیز مشاہدے اور مطالعہ سے اپنے فن کا جز بنا لیتا ہے تو یہ پیش کردہ زندگی سچے ادب کی شناخت بن جاتی ہے۔ (۱۲)'' حقیقت نگاری کے دبستان سے وابستہ ادیب وشاعر مجرّد خیالات کے مقابلے میں زندگی کے ٹھوس حقائق پر زیادہ توجہ دیتے ہیں وہ ہر تصور کو معاشرے سے جوڑ کر پرکھتے ہیں۔'' معاشرتی سچائیوں کو شوکت صدیقی نے مجرّد خیالات کی طرح نہیں بلکہ ٹھوس سماجی حقائق کی صورت میں پیش کیا ہے۔ ان کی تخلیقات میں یہ حقائق اکثر نہایت تلخ اور سنگین ہیں۔ ان کے پیش کردہ واقعات تحیر خیز ہی نہیں ان میں خوف اور دہشت کے عناصر بھی ہیں لیکن ان میں دردمندی اور انسان دوستی کی جو لہریں ملتی ہیں وہ انہیں ایسا فنی موضوع بنا دیتی ہیں جس سے زندگی کی بہتر صورتوں کا پتہ چلتا ہے۔ شوکت صدیقی کے ناول اور افسانوں میں حقیقت نگاری کے اعتبار سے زندگی کی مجموعی صورتحال کا تجزیہ ملتا ہے۔ 'تیسرا آدمی'، 'ڈھپالی'، 'مہکتی وادیوں میں'، 'تانیتا'، 'کیمیا گر' یہ سارے افسانے سماجی زندگی کے متعدد پہلوؤں کا اظہار ہی نہیں بلکہ ان کے ذریعے استحصال، سماجی نابرابری، جبر اور انسان کی مظلومی اور محرومی کا ایک نقش بھی قائم ہوتا ہے۔ اس اظہار کے پیچھے سماجی بہتری کا ایک تصور اور انسان دوستی کا ایک جذبہ بھی ہمارے سامنے آتا ہے۔

شوکت صدیقی نے اپنے افسانوی ادب میں ایک طرف تو پریم چند اور ترقی پسند تحریک کی حقیقت نگاری کی روایت کی پاسداری کی ہے، دوسری طرف حقیقت کو زندگی کی بدلتی ہوئی صورتوں کے ذریعہ ایک نئی معنویت اور نئی جہت سے آشنا کیا ہے۔ اس لئے کہ حقیقت کا تصور جامد نہیں، اس میں بدلتے ہوئے وقت کے ساتھ تبدیلی ہوتی رہتی ہے۔ (۱۳) ''یوں تو زندگی کی بنیادی حقیقتوں کا بدلنا کوئی آسان بات نہیں لیکن سماجی حالات کی تبدیلیوں کے ساتھ ساتھ حقیقتوں کے تصور کو بدلنا ہی پڑتا ہے کیونکہ خود سماجی تقاضے بدل جاتے ہیں اور ظاہر ہے کہ سماجی تقاضوں سے منہ موڑنا ان سے جی چرانا، آنکھ بچانا اور ان کو نظر انداز کرنا کسی طرح بھی جائز نہیں۔ چنانچہ انسانی زندگی کی تاریخ، فلسفہ اور فن و ادب کی تاریخ اس حقیقت کو واضح کرتی ہے کہ حقیقت نگاری کے تصورات کم و بیش ہر دور میں بدلتے رہتے ہیں۔''

شوکت صدیقی کے افسانوی ادب میں حقیقت کی جو نئی جہت ہے وہ ان کے دور کی زندگی اور سماجی تصورات سے جڑی ہوئی ہے۔ انہوں نے اپنے دور کی سماجی زندگی سے منہ نہیں موڑا اور آنکھیں نہیں چرائیں بلکہ استحصال کے ساتھ استحصالی عناصر کی بھرپور انداز میں نقاب کشائی کی۔ انسان کی مظلومی اور محرومی کو نظر انداز نہیں کیا بلکہ اس محرومی کے اسباب بھی دریافت کئے اور انہیں سامنے لاکر ہماری واقفیت میں اضافہ کیا۔ جرائم کے بارے میں ان کے افسانوی ادب میں جو حالات ملتے ہیں وہ بھی حقیقت کی نئی جہت کا اشارہ ہیں۔ جرائم پیشہ افراد پیدائشی طور پر مجرم اور گناہ گار نہیں ہوتے بلکہ غلط معاشرتی اور اقتصادی رویے کی پیداوار ہیں۔

شوکت صدیقی نے 'خدا کی بستی'، جانگلوس، کمین گاہ اور چار دیواری سے لیکر اپنے افسانوں مثلاً تانیتا، خداداد کالونی، تیسرا آدمی، راتوں کا شہر میں اس مسئلے کو پوری توجہ اور حقیقت شناسی کے ساتھ پیش کیا ہے۔ شوکت صدیقی کی حقیقت نگاری کا دائرہ سماجی شعور کے ساتھ تاریخی شعور کا بھی حامل ہے۔ جانگلوس میں انہوں نے جاگیردارانہ معاشرے کے جبر، دہشت اور ناانصافی کے علاوہ ان بیان کردہ جاگیرداروں کے شجرۂ نسب کو بھی تاریخ کے حوالے سے ہمارے سامنے لانے کی کوشش کی ہے۔ شوکت صدیقی ہمیں بتاتے ہیں کہ یہ جاگیریں ان کے آباؤ اجداد نے اپنوں سے غداری اور انگریزوں سے وفاداری کے صلے میں حاصل کیں۔ برصغیر کی جنگ آزادی میں انگریزوں کی پشت پناہی اور وفاداری نے انہیں جاگیردار بنادیا اور جو محب وطن آزادی کے لئے انگریزوں سے برسرپیکار تھے۔ انہیں جانگلی کہا جانے لگا، چار دیواری میں بھی ان کا تاریخی شعور سامنے آتا ہے۔ اودھ کے نوابوں کی اندرونی زندگی، ان کی بے راہ روی، امور سلطنت سے ان کی غفلت اور ان کے زوال کی داستان کو بھرپور انداز میں پیش کیا گیا ہے۔

شوکت صدیقی کی حقیقت نگاری پر کچھ اعتراضات بھی ہوئے ہیں مثلاً (۱۴) ''شوکت صدیقی کی خامی یہ بھی ہے کہ وہ حقیقت نگاری کو فوٹوگرافی کے مترادف سمجھتے ہیں۔ وہ اس فوٹوگرافی کو بھی فنکاری سمجھتے ہیں۔'' دراصل معترض کے ذہن میں نہ تو حقیقت نگاری کا کوئی واضح تصور موجود ہے اور نہ اس کا وہ صحیح ادراک کر سکے ہیں۔ حقیقت کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ ہر چیز کو من و عن بیان کر دیا جائے۔ فوٹوگرافی کسی شئے کی عکاسی کا نام ہے اور شوکت صدیقی کے یہاں حقیقت فوٹوگرافی پر مشتمل نہیں بلکہ سماج کی جیتی جاگتی زندگی یہاں سانس لیتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ یہ زندگی ایک فرد کی نہیں پورے معاشرے کی مجموعی زندگی ہے۔ پھر حقیقت اور تخیل کے امتزاج سے ہی فن کا کوئی شاہکار وجود میں آتا ہے۔ ادب میں حقیقت کا جو مفہوم ہے اسے انجم اعظمی بڑی اچھی طرح واضح کرتے ہیں۔

(۱۵) ''ادب میں حقیقت کے تین مختلف معنی ہیں۔ واقعہ، حقیقت اور زندگی کی ماہیت، جب حقیقت کا لفظ واقعہ کے مفہوم میں استعمال ہوتا ہے تو ہم اس سے مراد لیتے ہیں کہ جو کچھ زندگی میں ہو رہا ہے اس کی عکاسی ادب میں بھی ہو رہی ہے اور حقیقت کے اس مفہوم کو

سامنے رکھ کر ادب کی ایک تعریف یہ کی گئی ہے کہ خواب اور حقیقت (واقعہ) کے امتزاج کا نام ادب ہے۔ یعنی آدمی کا تخیل ادب کی صورت میں واقعہ کی ازسرنو تخلیق کرتا ہے اور زندگی میں جس چیز کو واقعہ کا نام دیا گیا تھا وہ ایک نئی صورت پالیتا ہے۔'' حقیقت نگاری اور فوٹو گرافی کا فرق سمجھنے والے ادیب کو فوٹو گرافر نہیں کہتے اور نہ ان کے نزدیک یہ خیال درست ہے کہ ادیب یا افسانہ نگار جو کچھ دیکھتا ہے بعینہٖ وہی احاطۂ تحریر میں لے آتا ہے۔ ادیب یا افسانہ نگار عام حقیقتوں اور عام چیزوں کو اپنے مشاہدے کا مرکز بناتا ہے لیکن انہیں ایک نئی صورت دیتا اور اپنے سماجی شعور کی روشنی میں نئے نتائج اخذ کرتا ہے۔ شوکت صدیقی نے معاشرتی زندگی اور اردگرد سانس لیتی ہوئی دنیا اور اس کی تغیر پذیر اقدار، روایات اور مسائل کو اپنی حقیقت نگاری کا محور بنایا ہے اور حقیقت نگاری کے اصولوں کی سختی سے پابندی کرتے ہوئے ایک ایسی نئی جہت دی ہے جو ترقی پسند نظریات سے ہم آہنگ بھی ہے اور ان کے تصور زندگی اور نقطۂ نظر کی نمائندگی بھی کرتی ہے۔

شوکت صدیقی نے اپنے افسانوی ادب میں حقیقت نگاری کی جو نئی سمت اور جہت دریافت کی ہے وہ آنے والی نسل کے لکھنے والوں کے لئے بھی روشنی کی کرن ثابت ہوئی ہے۔

شوکت صدیقی کے افسانوی ادب میں واقعات کا دروبست

'خدا کی بستی'

'خدا کی بستی' شوکت صدیقی کا پہلا ناول ہے جس میں پاکستان کی شہری زندگی اور نئے معاشرے میں جڑ پکڑنے والی خامیوں اور اونچے طبقے کی مفاد پرستی کا جائزہ لیا گیا ہے۔ یہ وہ زمانہ ہے جب پاکستانی معاشرہ تشکیل کے مرحلے سے گزر رہا تھا۔ مہاجرین کی آبادکاری کا مسئلہ بھی ایک سنگین مسئلہ تھا۔ قیام پاکستان کے بعد یہ پہلا ناول ہے جس میں پاکستان کی شہری اور صنعتی زندگی، اس کی زیریں دنیا اور اس دنیا کے جرائم اور اندھیرے کو تین بچوں راجہ، شامی اور نوشا کے توسط سے پیش کیا گیا ہے۔ یہ صرف تین بچوں کی کہانی نہیں بلکہ شوکت صدیقی نے ان تین بچوں کو بنیاد بنا کر پاکستان کے ہر طبقے کے اعمال اور افعال کا تجزیہ سماجی حقیقت نگار کی طرح کیا ہے۔ 'خدا کی بستی' کا پلاٹ مکمل اور چست ہے۔ شوکت صدیقی نے ایک مربوط پلاٹ کے گرد واقعات کا تانا بانا بنا ہے۔

(۱۶) ''یہ تمام واقعات ایک سسٹم کی پیداوار ہیں۔ ایک ایسے سسٹم کی پیداوار جہاں سب مجبور ہیں۔ ایک ایسے معاشرہ میں رہتے ہیں جو ایک نظام یا سسٹم میں جکڑا ہوا ہے۔'' شوکت صدیقی نے طبقاتی زنجیروں میں جکڑی ہوئی زندگی، سماجی ناانصافی اور استحصال کو موضوع بنایا ہے جو معاشرے میں جراثیم کی طرح پھیل گیا تھا۔ 'خدا کی بستی' کا اگر واقعات کے دروبست کے لحاظ سے جائزہ لیا جائے تو یہ احساس ہوتا ہے کہ ہر واقعہ کی چول سے چول بیٹھی ہوئی ہے۔ وقوع پذیر ہونے والا ایک واقعہ ہمیں اس کے بعد پیش آنے والے واقعات سے باخبر کر دیتا ہے۔ تیز رفتاری اور سریع الحرکتی یہاں اس حد تک ہے کہ جیسے تیز رفتار دریا کا بہاؤ۔ (۱۷) ''خدا کی بستی میں قصے کی باقاعدہ تشکیل ملتی ہے۔ اس میں ابتدا، وسط اور انجام کے نظریہ کی پابندی کی گئی ہے۔ لیکن اس ابتدا، نشوونما اور انجام میں جو منطق کارفرما ہے، اسے خود ناول نگار کے تصور زندگی سے فروغ ملا ہے۔''

شوکت صدیقی کا تصور زندگی یہ ہے کہ محنت کے استحصال سے جرائم کی آبیاری ہوتی ہے اور واقعات کے چناؤ میں ان کے تصور زندگی کی جھلکیاں ہر جگہ ملتی ہیں۔ ان کے افسانوی ادب کا اگر غائر نظروں سے مطالعہ کیا جائے تو ان کے تصور زندگی کا پتہ بھی چلتا ہے۔ شوکت صدیقی کے افسانوی ادب میں واقعات کے دروبست میں علت و معلول کا رشتہ ملتا ہے۔ 'خدا کی بستی' کا پلاٹ مرکب ہے اور یہاں دو متوازی کہانیاں ایک ساتھ چلتی ہیں۔ فلک پیما تنظیم جو اسکائی لارکوں کے عزم و عمل سے عبارت ہے اگرچہ بظاہر رونما ہونے والے واقعات سے غیر متعلق ہے لیکن آخری تجزیئے میں اسکائی لارکوں کی جدوجہد، ان کی قربانیاں اور ایثار، زندگی کے مثبت اور روشن پہلو کے ترجمان ہیں۔

'خدا کی بستی' کی ابتدا میں ہمیں تین نوعمر لڑکے نظر آتے ہیں۔ راجہ، نوشا اور شامی۔ راجہ عمر میں دونوں سے بڑا ہے، زیادہ تجربہ کار اور باحوصلہ ہے۔ وہ ایک کوڑھی گداگر کی گاڑی گھسیٹ کر روزی کماتا ہے۔ نوشا، عبداللہ مستری کے موٹر گیراج میں کام کرتا ہے، شامی ایک ایسے مفلوک الحال گھر کا بچہ ہے جس کا باپ دائمی مریض ہے اور وہ بات بات پر اسے پیٹتا اور گالیاں دیتا ہے۔ یہ خاندان معاشی تباہ حالی کا

شکار ہے۔ ناول نگار نے کہانی کو آگے بڑھانے اور جرائم کی دنیا سے پردہ اٹھانے کے لئے یکے بعد دیگرے واقعات کا سہارا لیا ہے۔ نیاز ایک کباڑیہ ہے اور 'خدا کی بستی' میں نیاز ایک ایسا کردار ہے جس سے نوشا کی ملاقات واقعات کو آگے بڑھانے میں مددگار ہی ثابت نہیں ہوتی بلکہ یہ واقعہ ایک چھوٹے سے مفلوک الحال گھرانے کی مکمل تباہی کا پیش خیمہ بن جاتا ہے۔ نوشا جو عبداللہ مستری کے گیراج میں کام کرتا تھا، نیاز نے اسے آلۂ کار بنانے کا سوچا اور اسے ترغیب دی کہ وہ پرزے چرا کر اس تک پہنچائے۔ 'خدا کی بستی' میں واقعات کے دروبست میں یہ واقعہ انتہائی اہم ہے کہ یہیں سے نوشا ایک معصوم بچے سے ایک گھاگ جرائم پیشہ بن جاتا ہے۔

(۱۸) ''نوشا روپیہ لینے سے ہچر مچر کرنے لگا تو نیاز نے اصرار کر کے اس کی جیب میں ڈال دیا۔ زیادہ ضد نہیں کرتے، میرے کہنے پر چلے گا تو عیش کرے گا۔'' عیش و آرام سے بیگانہ اور چھوٹی عمر میں زندگی کی سختیوں سے دوچار نوشا کو جب چرائے ہوئے پرزے کے عوض نیاز نے ڈیڑھ روپیہ دیا تو اس ڈیڑھ روپیہ کی آمدنی نے اسے حیرت اور خوشی کے احساس سے ہی دوچار نہیں کیا بلکہ آئندہ نوشا کی زندگی میں جو حادثات رونما ہوئے اور جس کے نتیجے میں وہ پھانسی کے پھندے تک پہنچا وہ اسی پہلی چوری کا نتیجہ تھا۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ (۱۹) ''دلچسپ واقعات کو منتخب کر کے جمع کر لینا ناول نگار کے لئے اتنا مشکل نہیں جتنا انھیں اچھے ڈھنگ سے بیان کرنا مشکل ہوتا ہے۔'' یہاں ہم دیکھتے ہیں کہ یہ واقعات جس تسلسل سے بیان کئے گئے ہیں اس سے ناول میں دلچسپی کے عنصر کو نقطۂ عروج تک پہنچا دیا گیا ہے اور یہ قاری کے تجسس میں بھی اضافہ کا باعث ہوا ہے۔

نیاز کی نوشا سے ملاقات کے بعد واقعات ایک اہم موڑ لیتے ہیں۔ نیاز کی آمد و رفت نوشا کے گھر میں شروع ہو جاتی ہے اور اس طرح نیاز سلطانہ کی معصومیت اور اس کی خوبصورتی سے متاثر ہو کر سلطانہ کو حاصل کرنے کا منصوبہ بناتا ہے۔ (۲۰) ''نیاز نے دل ہی دل میں کہا یار یہ لڑکی تو اب قیامت بن گئی ہے۔'' اور پھر اس قیامت کو حاصل کرنے کے لئے اس نے پہلے سلطانہ کی ماں پر ڈورے ڈالے، غربت اور افلاس کی ماری ہوئی عورت جو شوہر کے انتقال کے بعد محنت مزدوری کے ذریعے خاندان کی کفالت پر مجبور تھی ایک بہتر زندگی اور عیش و آرام کے لالچ میں نیاز کے جال میں پھنس جاتی ہے اور نتیجے میں نیاز کے مذموم عزائم کی بھینٹ چڑھ جاتی ہے۔ یہ واقعات انتہائی تیز رفتاری سے ناول کی ارتقا میں مددگار ثابت ہوتے ہیں۔' نوشا کے چرائے ہوئے پرزے کے عوض نیاز نے دس دس کے نوٹ دینے شروع کر دیئے اور پیسے کی فراوانی نے اسے اور اس کے دوستوں کو فلم اور شراب کا عادی بنا دیا۔ پھر اتفاقات کے سہارے کہانی آگے بڑھتی ہے۔ نوشا کا کار کے ایکسیڈنٹ میں زخمی ہونا اور سلمان کا زخمی نوشا کو اس کے گھر پہنچانا، واقعات کے دروبست میں اس لئے اہم ہے کہ یہ حادثہ سلمان اور سلطانہ کے درمیان جنم لینے والی محبت کا پیش خیمہ بن جاتا ہے۔

'خدا کی بستی' میں حادثات اور اتفاقات کے ذریعے کہانی کو آگے بڑھانے کا عمل تیزی سے وقوع پذیر ہوتا ہے لیکن یہ حادثات غیر حقیقی نہیں، ہماری عملی زندگی میں بھی اتفاقات اور حادثات رونما ہوتے اور زندگی کا رخ متعین کرتے ہیں۔ 'خدا کی بستی' میں حزن و ملال سے بھرے ہوئے ایسے واقعات ہیں جو ہمیں غمگین بھی کرتے ہیں اور یہ احساس بھی ہوتا ہے کہ ہمارے معاشرے میں یہ کم سن بچے کس طرح احساس محرومی کا شکار ہو کر جرائم پیشہ بن جاتے ہیں۔ ان کی مائیں انہیں گالیوں اور کوسنوں کے سوا کچھ نہیں دیتیں۔ اس لئے کہ کمر توڑ محنت نے ان کی ممتا کی آگ کو سرد کر دیا ہوتا ہے۔ نوشا جو اپنے گھر کا کفیل تھا، چوری کرتے ہوئے پکڑا جاتا ہے اور عبداللہ مستری سخت تشدد اور اذیت ناک سزائیں دینے کے بعد اسے ملازمت سے نکال دیتا ہے۔ نوشا کی ماں اور اس کی بہن سلطانہ بیڑی بنا کر گھر کے اخراجات

چلاتی تھیں لیکن بیڑی کی فیکٹری میں ہڑتال نے یہ سہارا بھی چھین لیا۔

راجہ جس کوڑھی گداگر کی گاڑی کھینچ کر پیٹ کی آگ بجھاتا تھا، انسدادِ گداگری کے محکمے نے اس گداگر کو گرفتار کر کے اس کے منہ کا نوالہ بھی چھین لیا تھا۔ یہ واقعات یکے بعد دیگرے اس طرح رونما ہوتے ہیں کہ نوشا اور راجہ نے شہر چھوڑ دینے کا فیصلہ کیا۔ (۲۱) ''یار میرا تو جی چاہتا ہے اس سالے شہر ہی کو چھوڑ دیں، بول کیا کہتا ہے؟ مگر جائیں گے کہاں؟ ابے کراچی چلیں گے، بڑے زوروں کا شہر ہے۔ کام تو وہاں پھٹ سانی مل جاتا ہے۔ راجہ نے مسکرا کر بتایا تو نوشا فوراً رضا مند ہو گیا، میں بھی تیرے ساتھ ہی چلوں گا۔ یار واقعی اب یہاں رہنے کو دل نہیں چاہتا۔'' 'خدا کی بستی' میں یہ ایک ایسا واقعہ ہے جس نے نوشا اور راجہ کو مصائب کے دلدل سے نکالنے کے بجائے انہیں جرائم کی دنیا میں ڈھکیل دیا۔ یہ واقعہ نتائج کے اعتبار سے نہایت اہم ہے۔

یہ ناتجربہ کار اور ناپختہ نوعمر لڑکے کراچی پہنچنے پر ایک بدمعاش گروہ کے دلال رحمٰن کے ہتے چڑھ جاتے ہیں۔ جس نے انہیں شاہ جی کے ہاتھ جو چوروں کا سرغنہ تھا، پندرہ سو روپے میں فروخت کر دیا۔ 'خدا کی بستی' میں دلدوز واقعات اور حیرت انگیز اتفاقات کا ایک لامتناہی سلسلہ ہے لیکن ہر واقعہ ہمیں یہ باور کراتا ہے کہ (۲۲) ''یہ بیان محض واقعات کا بیان نہیں اس کے پس پردہ سماجی اقدار کی تنقید ملتی ہے۔'' یہ اسی سماجی پسماندگی کی تنقید ہے، اس معاشرے کی عکاسی ہے جو اپنے بچوں کی حفاظت نہیں کر سکتا، انہیں تعلیم حاصل کرنے اور بہتر زندگی گزارنے کی ترغیب نہیں دیتا بلکہ انہیں جرائم اور بری عادتوں کو اختیار کر لینے میں مددگار ثابت ہوتا ہے۔ شوکت صدیقی نے ان بچوں کے بدصورت کریہہ منظر چہروں کے پیچھے ایک شفاف چہرہ اور غلاظت کے ڈھیر میں لتھڑی ہوئی زندگی کے اندر چمکنے والی انسانیت کی رمق کو آشکارا کیا ہے۔ 'خدا کی بستی' میں راجہ، نوشا اور شامی پاکستان کے ان ہزاروں بچوں کی نمائندگی کرتے ہیں جنہیں معاشرہ انسانوں کی طرح جینے نہیں دیتا، وہ مجرم بن جاتے ہیں اور جب ان نابالغ بچوں کو سزا کاٹنے کے لئے ریمانڈ ہوم پہنچایا جاتا ہے تو وہاں ان کی اصلاح اس طرح ہوتی ہے کہ یہ چھوٹے چور وہاں سے پکے مجرم، جیب کترے اور نوسر باز بن کر نکلتے ہیں۔

'خدا کی بستی' میں واقعات کے دروبست کا مطالعہ یہ حقیقت ہم پر منکشف کرتا ہے کہ یہاں صرف واقعات کا بیان نہیں بلکہ ہر واقعہ استحصال پر مبنی معاشرہ اور مصنف کے سماجی شعور کی عکاسی کرتا ہے۔ 'خدا کی بستی' میں واقعات کو تسلسل سے آگے بڑھانے میں جس طرح اتفاقات کا سہارا لیا گیا ہے اسے تنقید کا نشانہ بھی بنایا گیا ہے۔ (۲۳) ''ناول میں کئی جگہوں پر واقعات کا تسلسل محض اتفاقات کے سہارے آگے بڑھتا دکھائی دیتا ہے، ناول جیسے پھیلاؤ کی تصنیف میں ہمیں افسانے جیسے منطقی ہیت اور واقعات کے قدرتی بہاؤ کی توقع نہیں کرنی چاہئے، مگر چند اہم مواقع پر کہانی اگر محض اتفاقات کے حوالے سے آگے بڑھتی نظر آئے تو حد سے زیادہ آورد کا احساس ہونے لگتا ہے۔'' قیصرہ خانم کا یہ اعتراض اس حد تک تو صحیح ہے کہ 'خدا کی بستی' میں اتفاقات کے سہارے کہانی چند اہم موڑ لیتی دکھائی دیتی ہے لیکن یہ موڑ نہ صرف کہانی کے لئے ضروری ہیں بلکہ اظہار کے نئے تقاضوں کو بھی پورا کرتے ہیں۔ یہ ناول جس وسعت کا حامل ہے وہاں زندگی کی طرح اتفاقات بھی رونما ہوتے ہیں۔ ایک بڑے کینوس کے ناول میں جہاں سماج کے مختلف طبقات کے اعمال اور افکار کو پیش کیا گیا ہو، اتفاقات کے ذریعے ہی کہانی کے ارتقائی عمل کو تیز کیا جا سکتا ہے۔ نوشا اور راجہ کا جرائم پیشہ افراد کا آلہ کار بننا، پھر راجہ کی انجینئر کے گھر ملازمت اور وہاں کے گھریلو ماحول اور زندگی میں پہلی بار ملنے والے پیار اور توجہ نے اسے شاہ جی کے حکم سے سرتابی پر کیوں کر اکسایا، نوشا کی پروفیسر کلیم اللہ سے ملاقات اور اس کے گھر میں حاصل ہونے والی آسائشیں، پروفیسر کلیم اللہ کی تقریریں اور جھکی پن، یہ تمام واقعات ناول کی

طوالت کا باعث بھی ہیں اور ان میں سارا عمل دخل اتفاقات ہی کا ہے۔ لیکن 'خدا کی بستی' میں یہ حادثات اور اتفاقات فنکارانہ ہنر مندی سے پیش کئے گئے ہیں اور ان اتفاقات کے ذریعے سماجی ناہمواریوں، بدی، ظلم اور زندگی کی خرابیوں کو نمایاں کیا گیا ہے۔ یہ واقعات وحادثات ہی ہیں جو قاری کو اپنی گرفت میں لے لیتے ہیں اور ناول کا یہ بہاؤ قاری کو اپنے اندر جذب کر لیتا ہے۔

شوکت صدیقی کی آواز انسانوں کے ضمیر کو جھنجھوڑتی اور جگاتی ہے۔ وہ خود ان کریہہ المنظر لوگوں کو ہمدردی کی نظر سے ہی نہیں دیکھتے ہیں بلکہ ان رونما ہونے والے واقعات کے ذریعے ظلم، سماجی ناانصافی، جرائم اور طبقاتی نظام سے نفرت کی ترغیب بھی دیتے ہیں۔ واقعات کے اس بہاؤ ہی میں 'خدا کی بستی' کی مقبولیت اور دلچسپی کا راز پوشیدہ ہے۔ 'خدا کی بستی' میں واقعات کے دروبست کا جہاں تک تعلق ہے، ان کی ایک زنجیر سی بنتی چلی جاتی ہے۔ سلطانہ ماں کی موت اور سلمان سے مایوس ہونے کے بعد نیاز کی داشتہ بن جاتی ہے۔ یہ واقعہ جہاں حزن و یاس اور الم انگیزی سے پر ہے وہاں اس کے انجام میں ہمیں یہ احساس ہوتا ہے کہ تاریکی کے ساتھ روشنی بھی مصنف کے زیر نظر ہے۔ شوکت صدیقی نے فلک پیما تنظیم کو انسان دوستی کے مستقبل کے اشارے کے طور پر پیش کیا ہے۔ سلطانہ کے ساتھ جو واقعات پیش آتے ہیں ان سے حزن و ملال کی ایک تصویر ابھرتی ہے اور سلطانہ کی مجبوریوں کا بھی احساس ہوتا ہے۔

سلطانہ نیاز کے قتل کے بعد بے سہارا ہو جاتی ہے، خان بہادر فیاض علی اپنے کارندوں کے ذریعہ نیاز کی تمام جائیداد اور مال و اسباب پر قبضہ کر لیتا ہے اور پھر بے سہارا سلطانہ اس کے خریدے ہوئے غنڈوں کے ہاتھوں بار بار لٹتی ہے۔ اس کے چاروں طرف تاریکی ہی تاریکی ہے۔ وہ کوئی راستہ نہ پا کر خودکشی کا ارادہ کرتی ہے لیکن پھر یہاں واقعات نے ایک کروٹ لی، وہ فلک پیما تنظیم کے انڈسٹریل ہوم پہنچ جاتی ہے۔ جہاں اسکائی لارک احمد علی سے ملاقات نے اس پر زندگی کا بند دروازہ کھول دیا، یہاں یہ بھی واضح ہو جاتا ہے کہ شوکت صدیقیؒ نے فلک پیما کی تنظیم کو اتنی تفصیل سے اسی لئے پیش کیا تھا اور اس تنظیم کے رفاہی، اصلاحی اور تعلیمی پروگرام کو بیحد طوالت کے ساتھ اس لئے آگے بڑھایا تھا کہ وہ انسان سے مایوس نہیں، احمد علی سلطانہ کے ماضی کے تمام حالات جانتے ہوئے بھی آگے بڑھ کر اس کا ہاتھ تھام لیتا ہے اور اس کے بن باپ کے بچے کو باپ کی محبت اور شفقت سے اپنا لیتا ہے۔

واقعات کے دروبست کے مطالعہ میں 'خدا کی بستی' کے آخری باب کے واقعات جہاں انتہائی دلدوز اور الم انگیز ہیں وہاں شوکت صدیقی کے تصور زندگی اور اس ناول کی تصنیف کے مقصد کی نشاندہی بھی کرتے ہیں۔ خان بہادر فیاض علی نے اسکائی لارکوں کو تباہ کیا اور فلک پیما تنظیم کو مٹانے کے لئے انتہائی چالاکی، مکاری اور عیاری کا ثبوت دیا۔ اس نے سلطانہ کی تباہی اور خانہ بربادی میں بھی کوئی کسر نہ چھوڑی لیکن پھر بھی وہ معاشرے کا ایک معزز فرد سمجھا جاتا ہے۔ وہ میونسپلٹی کا چیئرمین ہے، کئی کارخانوں کا مالک ہے، اس کی زرعی زمین اور جاگیریں ہیں، وہ صوبائی اسمبلی کی ممبری کے لئے کوشاں ہے۔ وزیر، امیر اور اعلیٰ افسران اس کے دوست ہیں۔ اس کے بچے لندن اور کولمبیا یونیورسٹی میں زیر تعلیم ہیں، کوئی اس پر انگلی نہیں اٹھا سکتا، کوئی اس کا بال بیکا نہیں کر سکتا اس لئے کہ ناجائز ذریعوں سے وہ بے انتہا دولت کا مالک بن گیا ہے۔ دوسری طرف نوشا کو نیاز کے قتل کی پاداش میں عمر قید کی سزا ہو جاتی ہے۔ راجہ کوڑھ کے مرض میں مبتلا ہو کر بھیک مانگتا ہے، نوشا رکشہ چلانے اور سخت مشقت کے باعث ٹی بی کے مرض میں مبتلا ہو کر موت کی دہلیز پر کھڑا ہے، انو ہیجڑوں کے گروہ میں شامل ہو کر کولہے مٹکاتا اور ناچتا گاتا ہے۔ یہ تمام واقعات جبرِ حالات کا منطقی نتیجہ بن کر سامنے آتے ہیں، ان میں کوئی مبالغہ نہیں، کوئی افسانہ طرازی نہیں۔

شوکت صدیقی نے واقعات کے درو بست میں طنز کے جن نو کیلے نشتروں سے کام لیا ہے، ان سے یہ سنگین واقعات اور بھی زیادہ سنگین بن گئے ہیں۔(۴۴) ''نوشا کو ملزموں کے کٹہرے سے نکالا گیا اور جن ہاتھوں کو قلم کی ضرورت تھی ان میں ہتھ کڑیاں ڈال دی گئیں۔ ہتھ کڑیاں پہن کر نوشا پاگلوں کی طرح چیخنے لگا۔ مجھے پھانسی دیدو، مجھے گولی ماردو، خدا کے لئے مجھے پھانسی دیدو۔ جج صاحب! اللہ کے لئے مجھے پھانسی دیدو۔'' یہاں ناول کا اختتام ہوتا ہے۔

آخری واقعہ میں سماجی ناانصافی اور جبر و استحصال کی یہ روداد مجسم صورت میں ہمارے سامنے آتی ہے۔ یہ صرف نوشا کی پکار نہیں، ان تمام بچوں کی پکار ہے جنہیں معاشرہ اچھے انسانوں کی طرح جینے کا حق نہیں دیتا، وہ جرم و گناہ کی دلدل میں پھنس جاتے ہیں اور پھر اس کا خمیازہ بھگتے ہیں۔ انہیں سزا تو مل جاتی ہے لیکن یہ معاشرہ جس نے انہیں جرائم پر مجبور کیا اسی طرح بے حس اور بے ضمیر بنا رہتا ہے۔

'خدا کی بستی' میں سماجی بنیاد کی تبدیلی کا تصور بنیادی نکتہ ہے اور اسی بناء پر 'خدا کی بستی' کو شوکت صدیقی کے تصور زندگی اور تصور فن کا نمائندہ ناول کہا جاسکتا ہے۔

جانگلوس

شوکت صدیقی کے ناول جانگلوس کی پہلی جلد فروری ۱۹۸۷ء میں، دوسری جلد اگست ۱۹۸۹ء میں اور تیسری جلد اکتوبر ۱۹۹۴ء میں شائع ہوئی۔ اس ضخیم ناول میں پنجاب کی دیہی زندگی اور جاگیردارانہ معاشرت کا بھرپور انداز میں احاطہ کیا گیا ہے۔ یہ ناول واقعات کے دروبست کے لحاظ سے مصنف کی ہنرمندی، فنی بصیرت اور تصورِ زندگی کی نمائندگی بھی کرتا ہے۔ سماجی بنیادوں کی تبدیلی کا تصور یہاں مرکزی خیال کی حیثیت رکھتا ہے۔

جانگلوس کے بارے میں بجا طور پر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ اس کی جڑیں پاکستان کی سرزمین میں ہیں۔ یہاں واقعات کی بہتات ہے اس لئے کہ یہ کسی ایک گاؤں کی کہانی نہیں بلکہ وسطی پنجاب کے وسیع علاقے کے علاوہ سندھ اور بلوچستان کی زندگی بھی ہمارے سامنے آتی ہے۔ یہاں پنجاب کے علاوہ سندھ اور بلوچستان کے جاگیرداروں کی نجی زندگی ان کی جاگیروں پر بسنے والے لاکھوں مزارعوں، کمیوں کے علاوہ متروکہ املاک کی لوٹ کھسوٹ، بیوروکریسی اور جاگیرداروں کی گٹھ جوڑ، مغویہ عورتوں کے مسائل، مختلف علاقائی، تہذیبی، رسم ورواج اور ثقافتی زندگی کی رنگارنگ جھلکیوں کو واقعات کے دروبست میں پیش کیا گیا ہے۔ ناول کا پلاٹ چست اور گٹھا ہوا ہے، واقعات الگ الگ ضرور ہیں لیکن موضوع اور فضاء کے اعتبار سے ایک دوسرے سے مربوط ہیں۔ ناول کا تانا بانا منٹگمری جیل کے دو مفرور قیدیوں رحیم داد اور لالی کے گرد بنا گیا ہے۔ شوکت صدیقی نے ان دو افراد کو میڈیا کی طرح استعمال کیا ہے۔ شوکت صدیقی نے اس ناول میں انہیں واقعات کو آگے بڑھانے کا ذریعہ اس طرح بنایا ہے کہ پولیس سے چھپنے کے لئے وہ جہاں جہاں اور جن جن علاقوں میں پہنچتے ہیں، شوکت صدیقی ان کی وساطت سے وہاں کی دیہی زندگی، ماحول اور جاگیردارانہ نظام کی دہشت، ظلم اور سفاکیوں اور معاشرتی صورتحال کی وضاحت کرتے چلے جاتے ہیں۔

شوکت صدیقی نے اس ناول کے لکھنے میں بڑی محنت اور توجہ سے کام لیا ہے۔ اتنے بڑے ناول میں واقعات کی بہتات اور پھیلاؤ کو اس طرح سمیٹنا کہ کہیں فن مجروح نہ ہو، نہ مصنف کی ذات آشکار ہو، نہ اس کی ہمدردیاں اور تصورِ زندگی، فنی توازن سے خالی ہو، بڑا مشکل کام ہے لیکن اسی مشکل کام کو انہوں نے محنت کے سہارے آسان بنالیا ہے۔

(۲۵) ''آج کل میں ایک ناول پنجاب کی دیہی زندگی کے بارے میں لکھ رہا ہوں، چار سال پہلے اس پر کام شروع کیا تھا، ناول شروع کرنے سے پہلے میں ان علاقوں میں گیا اور تمام معلومات فراہم کیں، میں نے اس سلسلے میں کتابوں کا مطالعہ کیا، ڈکشنریاں، علاقائی ادب، سوشل سروے اکٹھا کئے۔ میں دکھانا چاہتا تھا کہ زمیندار، جاگیردار زبردست استحصالی ہیں اور ان کے اور مزارعوں کے درمیان جو رشتہ ہے اس کو سامنے لانا چاہتا تھا۔ میں یہ بھی دکھانا چاہتا تھا کہ ایک کھیت پر مزدور کتنی محنت کرتا ہے اور کس طرح زندگی گزارتا ہے اور اس کے بدلے میں اسے کیا معاوضہ ملتا ہے اور اس کی محرومیاں کیا ہیں؟ اس سلسلے میں میں ہر علاقے میں گیا، لوگوں سے ملا، ان سے گفتگو کی، پرانے اخباروں کی فائل کا مطالعہ کیا اور اس طرح تمام ذرائع سے معلومات اکٹھی کرنے کے بعد میں نے قلم اٹھایا۔''

شوکت صدیقی معاشرے کے بالائی طبقے کے ظلم اور استحصال اور محنت کی چوری کو منظرِ عام پر لانا چاہتے تھے۔ موضوع بڑا احساس

اور مشکل تھا لیکن اس ناول کی وسعت، اس کا پھیلاؤ اور واقعات کی تیز رفتاری اس بات کا پتہ دیتی ہے کہ انہوں نے بڑی جرأت اور خلوص کے ساتھ کسی کی پروا کئے بغیر ایک ادیب کی حیثیت سے اپنا فرض منصبی احسن طریقے سے پورا کیا ہے۔

واقعات کے در و بست میں اس بات کا پتہ چلتا ہے کہ یہ واقعات خاص طور پر پنجابی اور سرائیکی بولنے والے علاقوں یعنی مظفر گڑھ، ڈیرہ غازی خاں، رحیم یار خاں اور پنجاب کے وسطی علاقوں سے تعلق رکھتے ہیں۔ یہ واقعات افسانہ طرازی سے زیادہ حقیقت کے قریب اس لئے ہیں کہ پوری چھان بین، تلاش و تفتیش کے بعد صحیح پس منظر میں پیش کئے گئے ہیں۔ یہاں واقعات کے ذریعہ صرف پنجاب کے جاگیردارانہ سماج کا اصلی چہرہ ہی نظر نہیں آتا بلکہ یہ بھی پتہ چلتا ہے کہ یہ جاگیردارانہ نظام کیسے وجود میں آیا؟ اور ان حقائق کی پیشکش کے لئے شوکت صدیقی نے سماجی شعور کے ساتھ تاریخی شعور سے بھی کام لیا ہے۔ تاریخ کے گمشدہ اوراق کی بازیافت کا احساس بھی جانگلوس کے واقعات سے ہوتا ہے۔ یہاں پنجاب کی تقسیم، سکھوں کی حکومت کے واقعات، کانگریس، مسلم لیگ اور یونی نسٹوں کی سیاست، ان کے داؤ پیچ، قیام پاکستان کے بعد ان سیاستدانوں کا ایک نیا چہرہ بھی ان ہی واقعات کے ذریعہ ہمارے سامنے آتا ہے۔ بیوروکریسی یا پاکستانی نوکر شاہی کے راز درون خانہ کو شوکت صدیقی نے واقعات کے در و بست میں خوش اسلوبی سے سمویا ہے۔ شوکت صدیقی سماجی حقیقت نگار ہیں، ان کی آنکھیں ماضی اور حال دونوں زمانوں کا یکساں احاطہ کرتی ہیں۔ شوکت صدیقی نے دو کرداروں کی تشکیل سے پورا فائدہ اٹھایا ہے۔ ان کے ذریعہ پنجاب کے دیہی معاشرے کے دو مختلف طبقوں کی زندگی واقعات کے ذریعے سامنے لائی گئی ہے۔ لالی جانگلی ہے، اور رحیم داد گورداسپور کا مہاجر اور آبادکار ہے۔ رحیم داد کا تعلق جن واقعات سے ہے وہ زمینداروں اور جاگیرداروں کی نجی زندگی، ان کی رسہ گیری، آپس کی رقابتیں، جاگیرداروں اور پٹواریوں کی ملی بھگت سے کسانوں کی بے دخلی، قانون اور عدالتوں میں ان کا اثر و رسوخ، کمیوں اور مزارعوں پر ان کا ظلم، عورتوں کی تذلیل اور مردوں کی عزت نفس کو کچلنے کی مختلف تدابیر یہ اور اس طرح کے سینکڑوں واقعات جانگلوس کے صفحات پر ہمیں حقیقت سے آشنا کرتے ہیں۔

لالی کے ذریعہ جو واقعات پیش کئے گئے ہیں ان کا تعلق معاشرے کے بڑے چوروں کی سینہ زوری، دھاندلی اور غیر انسانی رویوں سے ہے۔ لالی کے ذریعہ شوکت صدیقی نے جاگیردارانہ معاشرے کی جن خرابیوں کو پیش کیا ہے وہ یہی غریبی اور امیری کا فرق ہے۔ چھوٹا چور چھپتا پھرتا ہے، پولیس اس کے تعاقب میں ہے، اسے گرفتار کر کے سلاخوں کے پیچھے ڈھکیلنے کی کوشش میں سرگرداں ہے۔ لیکن معاشرے کے بڑے چوروں پر کوئی ہاتھ نہیں ڈال سکتا۔ وہ معاشرے کے معزز افراد ہیں، انہیں قانون شکنی پر قانون ہی تحفظ فراہم کرتا ہے۔

لالی اپنی تمام برائیوں کے باوجود کھرا اور بات کا سچا آدمی ہے۔ واقعات جیسے جیسے آگے بڑھتے ہیں یہ کردار اپنی تمام تر مظلومیت اور اپنی سچائیوں کے ساتھ ہمارے سامنے آتا ہے۔ لالی کے ذریعہ شوکت صدیقی نے تحیر خیز واقعات اور حیرت ناک حقائق سے پردہ اٹھایا ہے۔ لالی نے مردوں کی ہڈیوں کی تجارت کرنے والوں، اینٹوں کے بھٹے کے ظالم اور بے رحم ٹھیکیداروں اور شورے کی بھٹیوں کے مالکوں اور وہاں کے مفلوک الحال مزدوروں کی سرگزشت ہمیں سنائی ہے۔ جانگلوس میں واقعات ایک سیلابی ندی کی طرح بڑھتے اور کہانی کو آگے بڑھاتے ہیں۔ شوکت صدیقی چونکہ رحیم داد کو جاگیردارانہ نظام کے ایک کارندے کی حیثیت سے پیش کرنا چاہتے تھے، اس لئے واقعات کے در و بست میں، ہم دیکھتے ہیں کہ پولیس سے چھپنے اور بھاگنے کے عمل میں لالی اور رحیم داد ایک دوسرے سے بچھڑ جاتے ہیں۔ رحیم داد میں وہ ساری خصوصیتیں ہیں جو اس طبقے کے افراد میں ہوتی ہیں، بزدلی، خود غرضی، مفاد پرستی، دولت کی ہوس اور مجرمانہ ذہنیت۔ لہٰذا رحیم داد لالی

سے بچھڑ کر جب چھپتا چھپاتا آگے بڑھتا ہے تو وہاں اس کی ملاقات گاؤں کے حکیم سے ہوتی ہے وہ جڑی بوٹیوں کا ماہر ہے اور جنگل میں جڑی بوٹیاں تلاش کرتا ہے، وہ ان سے دوائیاں تیار کرتا ہے۔ رحیم داد کی سفر کی تھکان اور گرفتاری کے خوف سے مردوں سے بدتر حالت تھی۔ اسے قیدیوں کے لباس میں دیکھ کر حکیم چشتی مشکوک ہو گیا لیکن رحیم داد کو جلد ہی اس سے چھٹکارا پانے کا موقع مل گیا۔ حکیم چشتی کو مرگی کا مرض تھا، رحیم داد سے باتیں کرتے ہوئے یکا یک اسے مرگی کا دورہ پڑا، رحیم داد نے قیدیوں والا لباس بے ہوش حکیم کو پہنایا اور اس کے کپڑے خود پہن لئے۔

(۲۶)''اس نے جیل کی وردی حکیم کو پہنادی، حکیم نذر محمد چشتی کی ٹوپی اٹھالی، آنکھوں سے عینک اتاری، ایک بار پھر چوکنا نظروں سے اِدھر اُدھر دیکھا اور اس ٹیلے پر چڑھ گیا، جس کے نیچے حکیم بے ہوش پڑا تھا۔'' رحیم داد نے صرف اسی پر اکتفا نہیں کیا بلکہ حکیم چشتی کا سر پتھر سے کچل کر اس کا چہرہ اس طرح مسخ کر دیا کہ پولیس حکیم چشتی کی لاش دیکھ کر اسے رحیم داد سمجھے اور اس طرح وہ ہمیشہ کے لئے پولیس کے خطرے سے محفوظ ہو جائے۔ (۲۷)''رحیم داد چٹان سے اتر کر حکیم کی لاش کے قریب گیا، اس نے پتھر اٹھا کر حکیم کا چہرہ مسخ کر دیا۔ اس کے دونوں ہاتھ بھی پتھر سے کچل ڈالے، وہ کوئی ایسا نشان چھوڑنا نہیں چاہتا تھا جس سے اس کی شناخت ہو سکے۔''

رحیم داد جب اپنی شناخت سے پیچھا چھڑا کر آگے چلتا ہے تو واقعات کا دھارا ایک نیا رخ اختیار کرتا ہے۔ وہ سفر کرتے ہوئے جہاں پہنچتا ہے اس کی ملاقات چودھری نور الٰہی سے ہوتی ہے۔ اگر چہ یہ حادثات جو رونما ہوتے ہیں، اتفاقات کو ظاہر کرتے ہیں لیکن ناول کی فطری نشو و نما کے لئے مصنف کو ایسا کرنا ناگزیر تھا۔ رحیم داد کی ملاقات چوھری نور الٰہی سے جس طرح ہوتی ہے وہ بھی ایک اتفاقی واقعہ ہے لیکن اس واقعے نے رحیم داد کو ایک مفرور مجرم سے جاگیر دار بننے کا راستہ فراہم کیا اور اس کی زندگی کے تمام نشیب و فراز اسی ایک اتفاقی واقعے کا نتیجہ معلوم ہوتے ہیں۔ نور الٰہی نے رحیم داد کو اپنے سارے حالات سنائے۔ وہ گورداس پور کا مہاجر تھا۔ (۲۸)''میں رہنے والا نصیر پور کا ہوں وہاں اپنی زمینداری تھی، شریکے اور کنبے دار تھے، پٹیالے میں تو میں نوکری کرتا تھا، پولیس میں حوالدار تھا۔ اس وقت تو سب یہی کہتے تھے کہ گورداس پور تو پاکستان کے حصے میں آئے گا، مسلمان تھے بھی وہاں زیادہ، پر نصیر پور کے آس پاس دس باراں میل تک سکھوں کی بستیاں تھیں۔ مسلمانوں کو ذرا بھی فکر نہیں تھی، مسلمان افسر تو اتنے خوش تھے کہ انہوں نے سرکاری دفتروں پر پاکستانی جھنڈے لہرا دیئے تھے۔ خیر ایسا ہوا جی کہ نصیر پور والے عید کا چاند دیکھ رہے تھے، انتیس واں یا تیسواں روزہ تھا۔ ٹھیک سے کچھ یاد نہیں، بیماری سے اب تو دماغ بھی کام نہیں کرتا، پر اتنا ضرور یاد ہے کہ میں چھت پر ممٹی کے پاس کھڑا چاند دیکھ کر دعا مانگ رہا تھا، ابھی میں نے دعا ختم بھی نہیں کی تھی کہ سکھوں کی بستیوں کی طرف سے بہت زوردار دھماکے ابھرے۔'' چودھری نور الٰہی نے گورداس پور سے پاکستان پہنچنے کی پوری داستان رحیم داد کو سنائی۔

چودھری نور الٰہی ایک دکھی شخص تھا، فسادات میں جس طرح قتل و غارت گری کا بازار گرم ہوا اور خاندان کے افراد جس طرح ایک دوسرے سے بچھڑ گئے، بلوائیوں نے عورتوں اور لڑکیوں کے ساتھ جو شرمناک سلوک کیا، یہاں چودھری نور الٰہی کے ذریعے ہمیں قیام پاکستان کے بعد ہجرت کے دوران پیش آنے والے سنگین حقائق کا بھی پتہ چلتا ہے۔ چودھری نور الٰہی بھی پاکستان اس طرح پہنچا کہ اس کے خاندان کے افراد لاپتہ تھے۔ وہ نصیر پور کا زمیندار تھا۔ (۲۹)''میں نے ۱۹۴۸ء میں تحصیل میلسی ضلع ملتان سے اپنا کلیم داخل کیا تھا، میں نصیر پور میں سات مربعے اور پٹیالے میں اڑھائی مربعے سے زیادہ زرعی اراضی چھوڑ آیا تھا۔ نصیر پور میں اپنی پکی ماڑی تھی، پٹیالے میں بھی مکان

تھا، میں اپنے پیو کا اکلوتا پتر تھا، وہ بھی پولیس میں تھا، اس نے ورثے میں میرے لئے بہت کچھ چھوڑا تھا۔''

نورالٰہی کو اپنے کلیم کے سلسلے میں جن مشکلات سے دوچار ہونا پڑا یہاں اس کے ذریعہ شوکت صدیقی نے پاکستان میں متروکہ املاک کے سلسلے میں مقامی جاگیرداروں، کلیم افسروں اور پٹواریوں نے لوٹ مار کا جو بازار گرم کیا، اس پر تفصیلی روشنی ڈالی ہے۔ جائز حق داروں اور مہاجروں کو کلیم منظور ہونے کے باوجود قبضہ نہیں ملتا تھا اور پٹواریوں کی ملی بھگت سے مقامی زمیندار ان زمینوں پر قابض ہو جاتے تھے۔ رشوت اور ناانصافی اپنے عروج پر تھی، پاکستان کی تاریخ کے یہ نہایت سنگین حقائق ہیں جو چوہدری نورالٰہی کی وساطت سے ہم تک پہنچتے ہیں۔ کلیم کی منظوری اور زمینوں پر ناجائز طور پر قبضہ دلوانے میں پٹواریوں کا کردار یہاں کھل کر سامنے آتا ہے اور پٹواری کے خلاف شکایت کرنے والوں کی کیا درگت بنتی ہے، نورالٰہی کے ساتھ جو واقعات گزرے اس سے ان کا اندازہ بھی ہوتا ہے، اگر پٹواری کے خلاف گورنر سے بھی شکایت کی جائے تو بنتی ہوئی بات بگڑ جاتی ہے۔

(۳۰) ''اس طرح وہ درخواست جو میں نے گورنر صاحب، وزیر بحالیات اور فنانشل کمشنر کو بھیجی تھی، اوپر سے سیڑھی نیچے اترتی ہوئی آخری کارروائی کے لئے اس پٹواری کے پاس پہنچی جس کے خلاف میں نے شکایت کی تھی۔'' یہاں اس دفتری نظام کی خرابیوں کا اشارہ ملتا ہے جہاں مظلوم ظالموں کے ہاتھ کا کھلونا ہوتے ہیں۔ نورالٰہی کے پاس زمین کے سارے کاغذات تھے، آخرکار بعد میں بڑی دوڑ دھوپ کی اور رشوت دیکر اس نے دوبارہ اس سے بڑی اراضی کا کلیم منظور کروالیا۔ وہ پولیس میں رہ چکا تھا اور ان چکروں سے بخوبی واقف تھا، لہٰذا اس نے جب دیکھا کہ سچا کلیم پاس نہیں ہوتا تو رشوت دیکر اس سے بڑی زمین کا جھوٹا کلیم پاس کروالیا۔ رحیم داد نے کرید کرید کر نورالٰہی سے سب کچھ اگلوالیا، نورالٰہی اپنے گھر والوں کی جدائی سے دل شکستہ اور بیمار تھا۔ رحیم داد نے اس موقع سے فائدہ اٹھایا، اس کی مجرمانہ ذہنیت اسے چودھری نورالٰہی کے قتل اور زمین کے کاغذات حاصل کرنے پر اکسار ہی تھی۔ رحیم داد نے نہایت بے رحمی سے رات کے وقت سوتے ہوئے نورالٰہی کا گلا دبا دیا پھر اپنی کارروائی شروع کی۔

(۳۱) ''رحیم داد نے کاغذ کا بستہ باہر نکالا، شلوار اور قمیض نکالی، اپنے کپڑے اتارے اور نورالٰہی کی قمیض اور شلوار پہن لی۔ حکیم چشتی کے جو کپڑے اس کے جسم پر تھے، اس نے ٹرنک میں نہیں رکھے، بستہ کھولا، کپڑے لپیٹ کر کلیم کے کاغذات کے ساتھ رکھے اور ان کی گٹھری بنائی۔ اس نے ٹرنک کا ڈھکنا بند کیا، تالا لگایا اور کنجی نورالٰہی کی لاش کے سرہانے تکئے کے نیچے رکھ دی۔'' بکس سے نورالٰہی کے کپڑے نکال کر پہن لئے، کلیم کے کاغذات پر قبضہ کیا اور چپکے سے رات کی تاریکی میں نکل کھڑا ہوا۔ اب وہ رحیم داد سے چودھری نورالٰہی بن چکا تھا۔ واقعات کے دروبست میں یہ واقعہ بڑی اہمیت کا حامل نظر آتا ہے۔ اس واقعہ سے رحیم داد کی زندگی کا ایک نیا دور شروع ہوتا ہے۔

اللہ وسایا جو کوٹلہ ہرکرشن کا زمیندار ہے، اس سے رحیم داد کی اتفاقیہ ملاقات کے ساتھ جو واقعات بیان کئے گئے ہیں وہ بھی اہمیت رکھتے ہیں یعنی اللہ وسایا کی مہربانیاں، اللہ وسایا کی بیوی جمیلہ کا طرحدار حسن، جس نے پہلی ہی نظروں میں رحیم داد کے دل میں جمیلہ کو حاصل کرنے کی خواہش جگادی تھی۔ یہ واقعات بھی دوسرے واقعات کے دروبست میں ناول کو آگے بڑھانے میں مددگار ثابت ہوتے ہیں۔ ان میں بعض جگہ ربط وتسلسل کی کمی پائی جاتی ہے لیکن اتنے بڑے کینوس کے ناول میں جہاں واقعات کے گنجان جنگل سے گزرنا پڑے، شاید یہ ناگزیر تھا۔ پھر یہ واقعات نہایت تحیر خیز اور حیران کن ہیں۔ رحیم داد نے چودھری نورالٰہی کا روپ دھار کر اپنی شناخت مٹادی۔ وہ اب

مجرم سے جاگیردار بننے کی جوڑ توڑ میں مصروف ہو جاتا ہے۔

لیکن لالی آخر تک ایک مجرم کی حیثیت سے ہمارے سامنے آتا ہے اور اس کے ساتھ گزرے ہوئے واقعات ہمیں ایک نئی دنیا کی جھلک دکھاتے ہیں۔ حیات محمد خاں وٹو ایک بڑا جاگیردار ہے۔ لالی پولیس سے بچتے بچاتے اس کی جاگیر کی سرحدوں تک پہنچ جاتا ہے۔ حیات محمد اور لالی کی ملاقات کا واقعہ اس لئے اہم ہے کہ ہمیں اس کے ذریعہ جاگیرداروں کی نجی زندگی، ان کے مظالم اور بے رحمی کا اندازہ ہوتا ہے۔ عورتوں کے سلسلے مین بھی یہ جاگیردار بڑی خودغرضی اور بے شرمی کا مظاہرہ کرتے تھے۔ حیات محمد اپنی بیوی ناصرہ کو سرکاری افسروں کی دلبستگی کے لئے استعمال کرتا ہے۔ لالی کا کردار مصنف کے دو مقاصد پورے کرتا ہے، ایک جاگیردارانہ معاشرے کے حقائق کا انکشاف دوسرے یہ کہ لالی جانگلی تھا اور حیات محمد کا شمار ممتاز ترین شرفا میں ہوتا تھا لیکن لالی کے مقابلے میں حیات محمد بزدل اور اخلاقی اعتبار سے کمتر نظر آتا ہے۔ لالی نے خطرات میں گھرے ہوئے ہونے کے باوجود حیات محمد کی بیوی ناصرہ کو حیات محمد کی گھناؤنی سازش کا شکار ہونے سے بچالیا۔ جب وہ حیات محمد کے چنگل سے نکل کر راہِ فرار اختیار کر رہی تھی تو لالی اس کے ساتھ تھا۔ اس واقعے سے لالی کی زندگی کے حالات پر بھی روشنی پڑتی ہے۔

(۳۲) ''کیا یہ سچ ہے کہ تو تین بار جیل جا چکا ہے۔ ہاں جی، لالی انکار نہ کر سکا اور چوتھی بار جیل میں بند کرنے کے لئے پولیس میری تلاش میں ہے۔ سمجھ نہیں آتی کہ تم لوگ جرائم پیشہ کیسے بن جاتے ہو؟ چھوٹا سا تھا تو ماں مرگئی، پیو جیل چلا گیا، پتہ نہیں زندہ ہے یا مرگیا۔ لالی افسردہ ہو گیا، میں تو جی کوڑے کا ڈھیر ہوں، کوڑے کے ڈھیر پر پلا اور کوڑے کا ڈھیر ہی رہا، کھاد بھی نہ بن سکا۔'' حیات محمد کی بیوی ناصرہ اور لالی کی گفتگو کا یہ حصہ ایک واقعے کو ہی سامنے نہیں لاتا بلکہ مصنف کے تصورِ زندگی کا بھی ترجمان ہے۔ مجرم پیدائشی مجرم نہیں ہوتے، غلط معاشی اور اقتصادی نظام انہیں جرائم پیشہ بنا دیتے ہیں۔ لالی کے ذریعے ہی معاشرے کے ایک حیرت انگیز نوعیت کے مجرموں اور ان کی گھناؤنی تجارت کا واقعہ بھی ہمارے سامنے آتا ہے۔ اس تجارت میں قبرستان کا گورکن پیر بخش، اس کا بیٹا سکندر اور اس کا ساتھی بشیرا سب شریک تھے۔

جانگلوس میں تحیر خیز واقعات کا ایک وافر ذخیرہ موجود ہے۔ لالی کے آس پاس واقعات پرا باندھے کھڑے ہیں۔ جاگیرداروں کے علاوہ لالی کے ذریعہ ہمیں بیوروکریسی کی اندرونی زندگی، ان کے اعمال، افعال اور اخلاقی زوال سے بھی پردہ اٹھتا دکھائی دیتا ہے۔

انگریزوں نے ملک سے جاتے جاتے ایک فرسودہ اور ناکارہ دفتری نظام تو ہمیں دیا ہی تھا جو آج تک رائج ہے اس کے علاوہ انگریزوں کی بنائی ہوئی بیوروکریسی بھی اپنی تمام تر رعونت، عوامی مسائل سے بیگانگی اور رنگین مزاجی کے ساتھ پاکستان کے حصے میں آئی۔ جانگلوس میں پولی ہیسین، کلب کے نائٹ آف دی سپنس کی روداد اگرچہ ناول کے دیگر واقعات سے الگ محسوس ہوتی ہے لیکن شوکت صدیقی نے اس کے ذریعے انتظامیہ، قانون اور بالائی طبقے کی اخلاقی پستی اور فرائض منصبی سے کوتاہی کو بڑی خوبی سے پیش کیا ہے۔ لالی اور ڈپٹی کمشنر ہمدانی کی مڈبھیڑ بھی ایک قابل ذکر واقعہ ہے۔ ہمدانی کو ایسے آدمی کی ضرورت تھی جسے وہ اپنی گرفت میں بھی رکھ سکے اور وہ امپائر کی خدمات انجام دینے کی صلاحیت بھی رکھتا ہو۔ (۳۳) ''تم خاصے تیز آدمی ہو، آسانی سے امپائر کا رول ادا کر لو گے، اس میں رازداری بنیادی شرط ہے، اس نے ہلکا سا قہقہہ لگایا، ویسے تو تم خود ہی ایسا راز ہو جسے چھپائے چھپائے پھرتے ہو، کسی سے کچھ کہو گے تو وہ تمہیں لپاڑیا سمجھے گا۔''

یہ اعلیٰ افسران کسی پُر فضا مقام میں بنی ہوئی کوٹھی میں جمع ہوتے اور یہاں ایک شخص امپائر کے فرائض انجام دیتا اور قرعہ اندازی کے ذریعہ رات بھر کے لئے ایک کی بیوی دوسرے کی آغوش میں ہوتی۔ ہمدانی ڈپٹی کمشنر تھا، ضلع کا اعلیٰ افسر اور اس پولی ٹیسین کلب کا سب سے فعال ممبر بھی تھا۔اس نے بے شرمی سے اس سپنس نائٹ کے فوائد سے لالی کو آگاہ کیا۔

(۳۴)''یار بات صرف اتنی ہے کہ ہم نے اپنی جوروؤں کے ایک چھوڑ سات سات یار پیدا کر دیئے ہیں، جب سے ان کے یار پیدا ہوئے ہیں وہ روز بروز زیادہ جوان اور زیادہ خوبصورت ہوتی جارہی ہیں۔ادھر ہم رقابت کی آگ میں اندر ہی اندر سلگتے ہیں اور اپنی اپنی جوروؤں کے عشق میں دیوانے رہتے ہیں۔کل صبح سے عشق کا شدید دورہ پڑے گا، سچ پوچھو تو ابھی سے ابھرنے لگا ہے۔اس نے ہلکا سا قہقہہ لگایا، اس یاری آشنائی کا فائدہ یہ ہے کہ اپنی جورو بھی ہاتھ سے نہیں جاتی اور پرائی جورو کا ذائقہ بھی چکھنے کو مل جاتا ہے۔اغوا کرنے یا پھانسنے کا چکر، نہ نئی شادی رچانے کا جھنجھٹ، اس میں عجب مزہ، عجب نشہ ہے، میاں بھی خوش بیوی بھی خوش۔''

واقعات کے دروبست میں یہ واقعہ اعلیٰ افسران کے صرف اخلاقی دیوالیہ پن ہی کو نہیں پیش کرتا بلکہ ان کے مقابلے میں لالی جیسے مجرم اخلاقی لحاظ سے برتر نظر آتے ہیں۔(۳۵)''ساب، برا نہ مانئے گا میں چھوٹا اور غریب بندہ ہوں، میں تو یہ جانتا ہوں کہ میری ماں کے ساتھ نمبردار نے زبردستی منہ کالا کیا تھا، وہ بہت غریب زنانی تھی، میرے پیو نے اس کا یہ گناہ کبھی معاف نہیں کیا۔روز گالاں نکالتا تھا، بات یہ ہے جی دنیا میں سارا کھیل پیسے کا ہے، پیسہ آدمی کے سب عیب چھپا دیتا ہے۔لالی غم زدہ ہو گیا، اس کے چہرے پر دکھ کی پرچھائیاں منڈلانے لگیں۔''

مصنف نے لالی کے ذریعہ قدم قدم پر واقعات کے ذریعہ اسی تضاد کو سامنے لانے کی کوشش کی ہے کہ غریبوں کے پاس کچھ ہو یا نہ ہو عزت نفس ضرور ہوتی ہے۔(۳۶)''بیشتر شکاری بڑے افسران تھے، شکاریوں میں اسمبلیوں کے ممبروں کے علاوہ زمیندار بھی تھے، بہت سے شکاریوں کے ساتھ ان کی بیویاں بھی تھی وہ تیز خوشبوؤں سے مہکتی، بنی سنوری اپنے اپنے شوہروں کے پہلو سے لگی جیپوں میں بیٹھی تھیں۔'' مور کا شکار کھیلنے والے گروہ میں نواب فخرو جیسے لوگ بھی شامل تھے۔جو ہندوستان سے یہاں صرف اپنی جوان اور خوبصورت بیٹیاں بچالائے تھے اور سرکاری افسران کو انہیں بطور رشوت پیش کر کے دوبارہ املاک اور جائیداد کے مالک بننے اور امیر کبیر ہونے کی تگ و دو میں مصروف تھے۔شکارگاہ میں ہمدانی ڈپٹی کمشنر نے پھر ایک بار لالی کو اپنا آلۂ کار بنایا۔(۳۷)''تجھے نواب فخرو کے خیمے میں جانا ہوگا وہاں سے تو ان کی بیٹی گیتی آرا کو میرے خیمے میں لے آنا، وہ نخرا تو بہت کرتی ہے مگر آ جائے گی، تو اسے لیکر ہی آنا۔''

لالی ایسا ذریعہ ہے جس کی وساطت سے شوکت صدیقی نے پاکستان کے قیام کے بعد متروکہ جائیداد کے مسئلے کو بھی بڑی خوش اسلوبی سے پیش کیا ہے اور ہمیں بتایا ہے کہ متروکہ املاک کی لوٹ مار کس طرح ہوئی۔(۳۸)''اے میں کہتی ہوں کس نے ایمانداری سے کلیم حاصل کیا ہے، کس نے جعلی دستاویزیں نہیں بنوائیں، دور کیوں جاتے ہو وہ تمہارے بٹ صاحب کہاں کے مہاجر تھے، زندگی بھر سیالکوٹ میں رہے، اب مہاجر بن بیٹھے، لاہور میں ایک کوٹھی الاٹ کروالی، آج کل فیکٹری الاٹ کروانے کی کوشش میں لگے ہیں، یہ تو تم ٹھیک کہہ رہی ہو متروکہ جائیداد کی تو ایسی لوٹ مار مچی ہے نہ کبھی سنی تھی نہ دیکھی۔ وہ اپنے دلّی کے نواب اختر مرزا ہیں دو کوٹھیاں اور ایک کارخانہ کلیم میں الاٹ کرا چکے ہیں۔نواب فخرو نے مسکرا کر کہا خود کو بہادر شاہ کا پوتا بتاتے ہیں، انہوں نے تو لال قلعہ کے بدلے لاہور کا شاہی قلعہ الاٹ کرانے کا کلیم بھرا ہے، کمال ہو گیا بھئی سنا ہے گلی قاسم جان میں کرائے کے مکان میں رہتے تھے، دروازے پر ٹاٹ کا پردہ پڑا رہتا تھا۔''

جانگلوس میں واقعات کے دروبست میں ان حقائق کی کمی نہیں جو پاکستان کی تاریخ کا حصہ ہیں اور ان کے ذریعے وہ لوگ سامنے آتے ہیں جو اپنے شجرہ نسب اور مالی حیثیت کو فراموش کر کے راتوں رات دولت مند بننے کے خواب دیکھ رہے تھے، جیسے اس نئے ملک میں ان کا نیا جنم ہوا ہو۔ واقعات کے دروبست میں یہ واقعہ کہ اللہ وسایا مزارع سے کس طرح کوٹلہ ہر کرشن کا زمیندار بنا خاصا اہم واقعہ ہے۔ اللہ وسایا پہلے ایک مزارع تھا مگر کوٹلہ ہر کرشن کے زمیندار کرشن دیال کی اکلوتی بیٹی پاروتی تقسیم کے وقت اپنے گھر والوں سے بچھڑ کر پیچھے رہ گئی تھی، بلوائیوں نے جو سلوک اغوا شدہ عورتوں کے ساتھ کیا تھا، اس کے ساتھ بھی وہی غیر انسانی سلوک کیا۔ وہ ایک ایسی بدنصیب لڑکی تھی جسے بلوائیوں نے بار بار اپنی ہوس کا نشانہ بنایا۔ لیکن اللہ وسایا جو پاروتی کے باپ کا ایک ادنیٰ مزارع تھا اس نے جان پر کھیل کر پاروتی کو بلوائیوں سے نجات دلائی۔ اس کی شرافت اور بہادری نے پاروتی کو اتنا متاثر کیا کہ وہ مسلمان ہوگئی اور اللہ وسایا سے شادی کر کے عزت و آرام کی زندگی گزارنے لگی۔ چونکہ اللہ وسایا ایک غریب مزارع تھا لہٰذا علاقے کے زمیندار اس کے دشمن ہو گئے تھے اور اسے راستے سے ہٹانے کی فکر میں تھے۔

شوکت صدیقی نے رحیم داد کی وساطت سے احسان شاہ اور اس جیسے دوسرے زمینداروں اور جاگیرداروں کی سازشوں اور غیر قانونی اور غیر اخلاقی حرکتوں کا احاطہ کیا ہے۔ احسان شاہ ایک بااثر جاگیردار تھا، جمیلہ کی زمین پر قبضہ حاصل کرنے کے لئے اس نے کارروائی مکمل کر لی تھی۔ جمیلہ کی کوششوں کے باوجود بات نہیں بنی، مقدمے کا فیصلہ احسان شاہ کے حق میں ہوا۔ (۳۹) ''اسے تو جیتنا ہی تھا، اس کی اوپر تک پہنچ ہے۔ وزیروں اور افسروں سے یاری ہے، اس کے پتر اور جنوائی بھی وڈے افسر ہیں، وہ نہ جیتے گا تو کیا میں جیتوں گا، تو ٹھیک ہی کہہ رہا ہے، جمیلہ کا لہجہ تیکھا اور مزید تلخ ہو گیا۔ احسان شاہ نے جیتنا ہی جیتنا تھا، احسان شاہ کے پرکھے بھی تیرے پرکھوں سے جیتتے تھے، جنھوں نے اپنی دھرتی کو انگریزوں کی غلامی سے بچانے کے لئے جنگ لڑی تھی، بغاوت کی تھی، وہ باہنی وال تھے، ہار گئے، وہ ہار گئے تو ان سے زمین مویشی، عزت، آبرو سب کچھ چھین لیا گیا، انہیں تباہ و برباد کر کے جانگلی بنا دیا گیا۔ احسان علی شاہ کے پرکھوں نے انگریزوں کے کارن غداری کی، آزادی کا سودا کیا، ان کے ساتھ مل کر باہنی وال باغیوں اور وردھیوں کو کچل دیا، انگریزوں نے خوش ہو کر انہیں عزت دی، شان دی، سید اور شاہ جی کہا اور سید اور شاہ جی بنا بھی دیا۔''

اللہ وسایا کے پاس پہنچنے کے بعد رحیم داد کی زندگی جو نیا موڑ لیتی ہے، شوکت صدیقی نے واقعات کے دروبست میں اسے بڑی مہارت سے پیش کیا ہے۔ اللہ وسایا اور جمیلہ سے ملاقات کے بعد رحیم داد نے تہیہ کر لیا تھا، وہ رحیم داد کو ہمیشہ کے لئے دفن کر دے گا اور چودھری نور الٰہی بن کر زندہ رہے گا۔ رحیم داد اب جاگیردار بن چکا تھا۔ اللہ وسایا اور جمیلہ کی نظروں میں اس نے اعتبار حاصل کر لیا تھا، رحیم داد نے کلیم کے کاغذات بھی اللہ وسایا کے حوالے کر دیئے تھے۔ اس لئے کہ مقدمہ ہارنے کے بعد اللہ وسایا کو حویلی اور زمینوں سے دستبردار ہو جانا پڑتا۔ یہ واقعات آئندہ پیش آنے والے بہت سے اہم واقعات سے جڑے ہوئے ہیں۔

رحیم داد احسان شاہ کے کارندے کی حیثیت سے پھر ہمارے سامنے آتا ہے۔ احسان شاہ کو اللہ وسایا سے نفرت تھی، اس لئے کہ وہ مزارع کو زمیندار کی جگہ قبول کرنے پر تیار نہیں تھا۔ احسان شاہ نے اللہ وسایا کو اپنے راستے سے ہٹانے اور اس کی زمینوں پر قابض ہونے کے منصوبے کے ساتھ اور بھی بہت سے منصوبے بنائے تھے۔ جاگیردار اور زمیندار نہیں چاہتے تھے کہ ان کے علاقوں میں اسکول قائم ہوں، مزارعوں اور کمیوں کے بچے پڑھ لکھ کر ان کے مقابلے پر آ جائیں۔ اللہ وسایا سے احسان شاہ کی دشمنی کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ جمیلہ نے اپنی

زمینوں پر اسکول کھول رکھا تھا، جہاں مزارعوں اور کمیوں کے بچے مفت تعلیم پاتے۔ یہ واقعہ پاکستان میں خواندگی کی گرتی ہوئی شرح کے سبب کو ہمارے سامنے لاتا ہے۔ پاکستان میں ناخواندگی کی بڑی وجہ یہی ہے کہ جاگیردار اور زمیندار عوام کو تعلیم سے دور رکھنا چاہتے ہیں تاکہ عوام پر ان کا تسلط قائم رہے۔ جانگلوس میں واقعات کے دروبست میں جاگیرداروں اور زمینداروں کے اس رویے پر بھی روشنی پڑتی ہے۔ (۴۰) ''یہ سکول شکول کا چکر ختم کر، اسے تو اللہ وسایا کے ساتھ ہی ختم ہوجانا چاہئے تھا، کیا تو چاہتا ہے کہ مزارعوں اور کمیوں کے بچے پڑھ لکھ کر ہمارے بچوں کی برابری کریں۔ کانون اور انصاف کی باتیں کریں، زمینداروں کو طرح طرح سے تنگ کریں، ان کے خلاف گڑبڑ پھیلائیں۔'' واقعات کے ذریعہ یہاں اس کا بھی انکشاف ہوتا ہے کہ زمیندار اور جاگیردار کمیوں اور مزارعوں کو علم کی نعمت سے محروم رکھنا چاہتے ہیں۔ لیکن اپنے بچوں کو وہ باہر کے ملکوں میں اعلیٰ تعلیم دلواتے ہیں تاکہ وہ پھر اعلیٰ حکومتی عہدوں پر فائز ہوکر انہیں تحفظ فراہم کریں۔ (۴۱) ''سردار امام بخش اپنے کبیلے کا سردار تھا، بہت وڈا جاگیردار تھا، اس کے بال بچے بھی سردار اور جکیر دار کے بال بچے تھے، کسی مزارعے کے تو نہیں تھے، وہ کیوں نہ پڑھتے، انہیں تو تعلیم دلانے کے لئے اس نے لندن بھیجا، امریکہ بھیجا، بہت پڑھایا لکھایا، وہ اور ان کے پتر بھی وڈے سرکاری افسر لگے، انگریزی راج باقی نہ رہا تو کیا فرک پڑتا ہے، وہ آج بھی وڈے جکیر دار ہیں، سردار ہیں، تمن دار ہیں اور سرکاری افسر بھی لگے ہوئے ہیں۔ یہ سب سردار امام بخش کی زبردست خدمات کا صلہ ہے۔ سردار امام بخش کی طرح دوراندیش اور سمجھ دار جکیر دار نہ ہوتے تو اب تک کتنی ہی جاگیریں کب کی ختم ہوچکی ہوتیں جیسے ہندوستان میں ہوا اور مشرقی بنگال میں ہو رہا ہے۔'' یہاں واقعات کے ذریعہ تاریخی حقائق بھی سامنے لائے گئے ہیں، پاکستان میں جاگیردارانہ نظام ختم نہ ہوسکا اس کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ جاگیرداروں نے خواندگی کو بڑھنے سے روکنے کی کوشش کی تاکہ جاگیرداری اور زمینداری کے ساتھ ملک کے اقتدار پر بھی وہ قابض رہیں۔

جانگلوس میں واقعات کے دروبست میں ہر واقعہ حقائق کی ایسی ونیا ہمارے سامنے لاتا ہے جس سے ہم لاعلم تھے۔ اگرچہ رحیم داد مجرم سے جاگیردار بن چکا تھا پھر بھی اس کے انداز واطوار میں جاگیرداروں والی بات پیدا نہیں ہوئی تھی۔ احسان شاہ نے اسے عورت اور شراب کا عادی بنادیا۔ جاگیرداروں کے دیگر خصائل رحیم داد کے اندر تھے پھر بھی وہ شراب اور عورت سے دور تھا۔ احسان شاہ نے اس کی جاگیردارانہ شخصیت کی تشکیل وتعمیر میں اہم کردار ادا کیا۔ اس لئے کہ وہ رحیم داد سے بہت سے کام لینا چاہتا تھا۔ (۴۲) ''چوہدری اٹھا اپنا گلاس، لیکن رحیم داد نے گلاس نہیں اٹھایا، حیران و پریشان بیٹھا رہا۔ احسان شاہ نے اصرار کیا، اب وہ تکلف شکلف چھوڑ، گلاس اٹھا۔ شاہ جی گل ایہہ ہے میں نے آج تک نہیں پی، مجھے نہ پلا۔ نہ پی تو اس سے کیا فرک پڑتا ہے۔ آج سے شروع کردے۔ احسان شاہ کا اصرار جاری رہا، اللہ وسایا کے رستے پر نہ چل، وہ تو مزارع تھا، زمیندار بن کر بھی مزارع رہا، وہ تجھے بھی زمیندار نہیں بننے دے گا۔'' رحیم داد یہ چوٹ نہ سہہ سکا اور پھر احسان شاہ کی صحبت نے رحیم داد کے اندر جاگیرداروں کے سارے اوصاف پیدا کردیئے اور دو چار ملاقاتوں کے بعد اس نے رحیم داد کے دل میں اللہ وسایا کے خلاف شکوک وشبہات کے ایسے بیج بوئے کہ وہ اللہ وسایا کے قتل پر بھی راضی ہوگیا۔ اللہ وسایا اس کا محسن تھا، رحیم داد کو اس نے نہ صرف پناہ دی تھی بلکہ اپنے وکیل کی مدد سے چودھری نور الٰہی کے کلیم کا الاٹمنٹ بھی اسے دلوایا تھا۔ لیکن رحیم داد اللہ وسایا کے قتل پر اس لئے بھی آمادہ ہوگیا کہ جمیلہ پہلی ملاقات میں اسے بھا گئی تھی۔ احسان شاہ نے رحیم داد کے دل میں ایسے شکوک وشبہات پیدا کردیئے اور حالات ایسے نہج پر پہنچ گئے کہ رحیم داد اللہ وسایا سے جلد از جلد چھٹکارا پانے کی سوچنے لگا۔ لیکن رحیم داد کے لئے یہ کام بہت مشکل تھا، اس میں بہت سے خطرات تھے لیکن احسان شاہ نے اس کے لئے فرار کا کوئی راستہ نہ چھوڑا تھا۔ اسے اللہ وسایا کے قتل میں ہی

نجات کا راستہ نظر آ رہا تھا۔ اللہ وسایا کے قتل کا واقعہ نہ صرف یہ کہ ایک اندوہناک واقعہ ہے لیکن اس کے بعد ناول سرعت اور تیز رفتاری سے انجام کی طرف بڑھتا نظر آتا ہے۔ ناول کے ارتقا میں اس کا اہم حصہ ہے۔

رات کے اندھیرے میں احسان شاہ کے گرگوں نے اللہ وسایا کو دبوچ لیا۔ رحیم داد جو اللہ وسایا کے ساتھ تھا اس نے اللہ وسایا کی چیخوں اور مدد کے لئے پکار کو ان سنی کرتے ہوئے احسان شاہ کے کارندوں کی ہر طرح مدد کی۔ رحیم داد کو اللہ وسایا کے قتل میں ملوث کر کے احسان شاہ نے رحیم داد کو اپنے چنگل میں لے لیا تھا۔ خطرے کی تلوار اس کے سر پر لٹک رہی تھی لیکن پھر بھی وہ جمیلہ کے سامنے بھیگی بلی بنا رہتا اور اس کی نظروں میں اعتبار حاصل کرنے کی کوشش میں لگا رہتا۔ رحیم داد کی اس کمزوری سے احسان شاہ واقف تھا، اس نے جمیلہ سے انتقام لینے کے لئے ایسی منصوبہ بندی کی کہ جمیلہ رحیم داد کو اپنا شوہر تسلیم کرنے پر مجبور ہو گئی۔

واقعات کے دروبست میں جمیلہ اور رحیم داد کا نکاح ایک اہم ترین واقعہ ہے۔ جمیلہ گاؤں کی غریب بچیوں کی شادی اپنے خرچ پر کرواتی تھی، تاجاں کا رشتہ اللہ وسایا کی زندگی میں ہی طے ہو چکا تھا۔ جمیلہ جلد از جلد تاجاں کی ذمہ داری سے سبکدوش ہونا چاہتی تھی۔ اللہ وسایا کے قتل کے بعد وہ گاؤں چھوڑ دینا چاہتی تھی لیکن تاجاں کے بیاہ کے بعد ہی گاؤں چھوڑنا اس کے لئے ممکن تھا۔ جمیلہ کو احسان شاہ اور رحیم داد کے تعلقات کا بھی پتہ چل چکا تھا اور اسے یہ بھی معلوم تھا کہ اللہ وسایا کے قتل میں رحیم داد کا ہاتھ ہے۔ تاجاں مایوں بیٹھ چکی تھی لیکن شادی سے ایک دن قبل احسان شاہ کے کارندوں نے دلہن کو اغوا کر کے احسان شاہ کی حویلی میں پہنچا دیا۔ واقعات کے دروبست میں یہ واقعہ بہت اہم ہے۔ (۴۳) ''میں چاہتا ہوں صبح پہنچنے سے پہلے ہی تاجاں کو اٹھوا لیا جائے، اسے لا کر یہاں حویلی میں رکھا جائے۔'' دراصل یہ ایک چال تھی جس کے ذریعہ وہ جمیلہ سے اپنے مطالبات منوا سکتا تھا۔ یہ جمیلہ کی عزت کا سوال تھا اور اپنی عزت بچانے کے لئے اس نے اس کے سوا کوئی چارہ نہ دیکھا کہ وہ رحیم داد سے نکاح کرنا منظور کر لے۔ احسان شاہ کی یہی شرط تھی۔ (۴۴) ''ضرور اسے لے جا خوشی سے لے جا، پر تاجاں کے ویاہ سے پہلے تیرا چوہدری کے ساتھ نکاح ہوگا۔'' پہلے کی طرح احسان شاہ دوبارہ جیت گیا تھا۔ جمیلہ کی زمینوں پر قبضے کے بعد اب جمیلہ کو بھی اس نے رحیم داد کی ملکیت بنا دیا تھا۔ رحیم داد سے جن واقعات کا تعلق ہے وہ جاگیرداروں کی سازشوں اور ان کی اخلاقی پستی کے مختلف پہلوؤں سے ہمیں روشناس کراتے ہیں۔

رحیم داد اور جمیلہ کے نکاح کا واقعہ ایک طرف تو رحیم داد کی سیرت کے گھناؤنے پہلو کو پیش کرتا ہے۔ دوسری طرف جمیلہ کی مجبوری اور اس کے سیرت کے انسانی پہلوؤں کو بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا جمیلہ نے تاجاں کے لئے اپنی ذات کی قربانی دیدی لیکن اسے رحیم داد سے نفرت تھی وہ اس کے کرتوتوں سے آگاہ ہو چکی تھی۔ جمیلہ کا اپنے بھائیوں سے جو ہندوستان میں تھے رابطہ قائم کرنا اور پھر انہیں رات کی تاریکی میں حویلی بلا کر ہمیشہ کے لئے کوٹلہ ہرکشن اور رحیم داد کو چھوڑ کر واپس ہندوستان جانا واقعات کے دروبست میں ایک اہم واقعہ ہے۔ (۴۵) ''جمیلہ آگے بڑھی اور عین رحیم داد کے سامنے کھڑی ہو گئی۔ چوہدری خوش ہو، تجھے میری زمینداری بھی مل گئی، یہ حویلی، یہ زمین، یہ کھیت سب کچھ اب تیرا ہی ہے۔ آرام سے جیون گزار، موجاں کر، اس کے ہونٹوں پر زہرخند تھا۔ تو جا رہی ہے جمیلہ، رحیم داد پہلی بار بولا اس کا لہجہ نرم تھا۔ تو کس جمیلہ کی بات کر رہا ہے، جمیلہ کی تیوری پر بل پڑ گئے۔ جمیلہ کو تو نے اسی رات مار ڈالا تھا، جب احسان شاہ کی حویلی میں نکاح کا ناٹک رچایا گیا تھا، اس نے نفرت سے منہ بگاڑا اور ہانپتے ہوئے بولی اللہ وسایا کی جمیلہ تو مر گئی۔ میں تو اب پاروتی ہوں۔ اس نے ہردیال کی جانب اشارہ کیا، دیکھ یہ میرا ویر کھڑا ہے، یہ اپنی بھین پاروتی کو لینے آیا ہے۔''

اس واقعے سے جمیلہ کے سیرت و کردار، اس کی وفاداری اور ثابت قدمی پر روشنی پڑتی ہے۔ جمیلہ اپنے بچوں کو لیکر ہمیشہ کے لئے ہندوستان واپس چلی جاتی ہے۔ جمیلہ کی ہندوستان واپسی اور رحیم داد کے بعد کے اقدامات ناول کو تیز رفتاری سے آگے بڑھاتے ہیں۔

ناول کے آغاز میں ہم لالی سے مفرور مجرم کی حیثیت میں ملتے ہیں، لیکن دوبارہ گرفتاری کے دوران ہی اس نے چوری چکاری سے توبہ کر لی تھی۔ جیل میں بھی اس نے اچھے کردار کا مظاہرہ کیا اور اس کی سزا میں تخفیف ہوگئی۔ لالی کے ذریعے ہمیں پتھیداروں کی زندگی ان کی کم سے کم معاوضہ میں سخت محنت لینے اور کڑی سزائیں دینے سے آگاہی ہوتی ہے۔ پتھیداروں اور ان کے کارندوں کے مظالم کے واقعات پنجاب کی دیہی زندگی کے ایک بھیانک رخ سے روشناس کراتے ہیں۔ جیل سے رہائی پانے کے بعد لالی اور شاداں نے میاں اسلم کے اینٹوں کے بھٹے پر مزدوری شروع کر دی۔ اس دوران جو واقعات پیش آئے ان سے حقائق کا اظہار بھی ہوتا ہے اور پتھیروں کی زندگی اور ان پر ڈھائے جانے والے مظالم کا افسوسناک پہلو بھی ہمارے سامنے آتا ہے۔ (۴۶) ''بھٹے پر جب کام زیادہ ہوتا تو حنیف ڈوگر پتھیروں اور دوسرے مزدوروں کی بھرتی کے لئے میاں اسلم کے حکم پر نکلتا، بستی بستی اور گاؤں گاؤں گھومتا پھرتا ایسے کسانوں کو تلاش کرتا جن کے پاس کھیتی باڑی کے لئے زمین نہ ہوتی جو کھیت مزدور ہوتے ان کو وہ کم سے کم اجرت پر بھرتی کرتا ان کی مجبوری اور زبوں حالی سے پورا پورا فائدہ اٹھانے کی کوشش کرتا۔ پتھیروں اور مزدوروں کو بھرتی کرنے کے بعد وہ ریل گاڑی یا لاری سے جتھوں کی صورت میں بھٹے پر پہنچا تا مگر ایک بار بھٹے کی حدود میں داخل ہونے کے بعد کسی کو باہر جانے کی اجازت نہیں تھی۔ ان کی چوبیس گھنٹے کڑی نگرانی کی جاتی، کبھی کبھار ایسا بھی ہوتا ہے کہ کوئی پتھیرا اس قید و بند سے گھبرا کر فرار ہونے کی کوشش کرتا اور پکڑا جاتا تو اسے کڑی سزا دی جاتی، رات کو ہاتھوں میں ہتھکڑیاں اور پیروں میں زنجیریں ڈال کر قید کر دیا جاتا۔''

بھٹے کے مالکان کو پتھیروں کو قابو میں رکھنے، ظلم اور تشدد کے ذریعے ان سے سخت مشقت لینے کے لئے کارندوں کی ضرورت ہوتی ہے۔ (۴۷) ''ڈوگر کے ہاتھ میں اس وقت بھی چمڑے کا چھتر دبا تھا وہ بھی میاں اسلم کا کارندہ تھا، قابل اعتماد تھا اور محرم راز بھی تھا۔ اس کا کام بھٹے کے کام کی نگرانی کرنا تھا۔ کوئی پتھیرا یا مزدور سرکشی کرتا یا ہنگامہ برپا کرنے کی کوشش کرتا تو ڈوگر اس کے جسم پر چھتر مارنا شروع کر دیتا، ہنگامہ کرنے والے اگر تعداد میں زیادہ ہوتے تو وہ مسلح کارندوں کے ساتھ ان پر دھاوا بول دیتا، مار مار کر ان کو لہولہان کر دیتا، طرح طرح کی سزائیں دیتا، کسی کی دہاڑی کٹوا دیتا، کسی کو چمنی کے دہکتے ہوئے توے پر برہنہ پا کھڑا کر دیتا، کسی کو درخت سے الٹا لٹکا کر مرچوں کی دھونی دیتا، ہر پتھیرا اور ہر بھٹہ مزدور اس کے نام سے تھراتا تھا، لرزتا تھا۔'' شاداں لالی کے ساتھ اینٹوں کے بھٹے پر کام میں لگی تھی لیکن وہ اس زندگی سے تنگ آچکی تھی۔ یہ خانہ بدوشی اس کے لئے بھٹے کی مزدوری سے بڑی سزا تھی۔ (۴۸) ''ذرا سوچ یہ بھی کوئی زندگی ہے، خانہ بدوشوں کی طرح میدان میں پڑے ہیں، میں چاہتی ہوں میرا بھی گھر ہو، شاداں نے اپنی محرومیوں کا اظہار کیا، سب سمجھتے ہیں میں تیری گھر والی ہوں، پر کسی کو کیا پتہ میرا تو تیرے ساتھ دیاہ بھی نہیں ہوا۔ اس نے شرما کر نظریں جھکالیں میں یہاں سے نکل کر سب سے پہلے تیرے ساتھ نکاح پڑھواؤں گی، کیا تو ایسا نہیں چاہتا؟ بالکل چاہتا ہوں، شاداں نے اس کے دل کی بات کہی تھی۔'' لیکن واقعات نے جو صورت اختیار کی وہ لالی اور شاداں کی امیدوں کے برعکس تھی۔

چودھری نور الٰہی جسے رحیم داد نے گلا دبا کر ہلاک کیا تھا اور اس کے نام کے علاوہ اس کی زمینوں کا مالک بن بیٹھا تھا، گورداس پور کا مہاجر تھا۔ پاکستان آتے ہوئے وہ اپنی بیوی بچوں سے بچھڑ گیا تھا، اس کا بیٹا ارشاد الٰہی بھی اینٹوں کے بھٹہ مزدوروں میں شامل تھا۔ اگر کوئی

پتھیر افرار کی کوشش کرتا تو اس کے پیروں میں زنجیر ڈال کر اسے کوٹھری میں بند کر دیا جاتا۔ شاداں کے جانے کے بعد لالی نے فرار ہونے کی کوشش کی تھی لیکن پکڑا گیا۔ فرار ہونے کی کوشش کرنے والے پتھیروں کو عبرت ناک سزا دی جاتی، دن بھر وہ بھٹے پر کام کرتے رات کو انہیں زنجیروں سے جکڑ کر ایک چارپائی پر ڈال دیا جاتا۔ لالی کے ساتھ بھی یہی ہوا۔

دوسرا پتھیرا چودھری نور الٰہی کا بیٹا ارشاد الٰہی تھا۔ لالی اور ارشاد الٰہی کی آپس کی ملاقات ناول کے دروبست میں ایک ایسا اتفاقی واقعہ ہے جو ناول کو اپنے منطقی انجام کی طرف لے جانے کا موجب بنتا ہے اور اس سے مصنف کے سماجی تصورات کی ترجمانی بھی ہوتی ہے یہاں ہر واقعہ آخر میں دوسرے واقعے کی تکمیل کرتا ہے۔ ارشاد الٰہی اور لالی کی ملاقات ناول کے انجام کی طرف بڑھتا ہوا قدم ہے۔ ارشاد الٰہی اور لالی چونکہ ایک ہی زنجیر میں جکڑے ہوئے رات گزارا کرتے، اس لئے ان میں دوستی ہو گئی۔ لالی کو ارشاد الٰہی پر بڑا ترس آتا، وہ نوجوان تھا لیکن بیمار، ساری ساری رات وہ کھانستا رہتا۔ پھر ارشاد الٰہی نے رفتہ رفتہ اسے اپنی داستان سنائی، وہ چودھری نور الٰہی گورداس پور کے مہاجر کا بیٹا تھا۔ پاکستان ہجرت کے دوران چودھری نور الٰہی اپنے بیوی بچوں سے بچھڑ گیا تھا۔ لالی کے لئے یہ انکشافات حیرت ناک تھے۔ لالی نے رحیم داد کو چودھری نور الٰہی کے بھیس میں دیکھا تھا اگرچہ اسے یہ پتہ نہ تھا کہ رحیم داد ہی چودھری نور الٰہی ہے لیکن ارشاد الٰہی سے اس کے باپ چودھری نور الٰہی کے بارے میں جان کر وہ چونکا۔ (۴۹) ''لالی نے چونک کر گردن موڑی، ارشاد کو غور سے دیکھا، تو پہلے گورداس پور کے ضلع نصیر پور میں ہوتا تھا، وہ پہلے سے زیادہ حیرت زدہ نظر آتا تھا۔'' (۵۰) ''پر تو ایسی گل بات کیوں پوچھ رہا ہے؟ تو اسے جانتا ہے، ہاں میں اسے جانتا ہوں، تو نے اسے کہاں دیکھا کب دیکھا؟ میں ان دنوں فیروز پور روڈ کے ایک بھٹے پر نیا نیا پتھیر الگا تھا، لالی نے بتایا تیرا پیو جیپ میں بیٹھ کر ادھر آیا تھا۔''

ارشاد الٰہی نے پاکستان پہنچنے کے بعد اپنے باپ کی تلاش میں سارے علاقے چھان مارے، وہ اس علاقہ میں بھی گیا جہاں چودھری نور الٰہی ٹھیرا تھا، وہاں اسے پتہ چلا کہ چودھری نور الٰہی مر گیا۔ (۵۱) ''پر میں نے تو اس کی کبر بھی دیکھی ہے، اپنی آنکھوں سے دیکھی ہے، وہ مکان بھی دیکھا ہے جس میں وہ مرا تھا۔ ارشاد الٰہی نے لالی کا بیان تسلیم کرنے سے صاف انکار کر دیا، پتہ نہیں تو کس کی گل کر رہا ہے؟'' لالی نے ارشاد الٰہی کو یقین دلانے کی کوشش کی کہ اس کا باپ مرا نہیں زندہ ہے۔ (۵۲) ''اس کی نگاہوں میں چودھری نور الٰہی کا چہرہ گردش کرنے لگا اس کے چہرے کے پیچھے اسے رحیم داد کی ہلکی سی جھلک نظر آئی، جسے اس نے چودھری نور الٰہی کو دیکھتے ہی محسوس بھی کیا تھا۔'' ارشاد الٰہی کی داستانِ غم نے لالی کو بیحد متاثر کیا تھا۔ (۵۳) ''اس کی دلی خواہش تھی کہ کسی نہ کسی طرح ارشاد الٰہی کو بھٹے سے نکال کر باہر لے جائے، اس کے ہمراہ کوٹلہ ہر کرشن پہنچے، چودھری نور الٰہی سے ملے اور یہ معلوم کرنے کی کوشش کرے کہ آیا وہ ارشاد الٰہی کا باپ ہے کہ نہیں؟ اگر وہ واقعی اس کا باپ نکلا تو ایک دوسرے سے مل کر دونوں کس قدر خوش ہوں گے۔ ارشاد الٰہی کے دن پھر جائیں گے، طرح طرح کی اذیت ناک مصیبتوں سے نجات مل جائے گی، اس کی اپاہج ماں کو ملتان میں مزاروں اور خانقاہوں پر بھیک کے لئے کسی کے آگے ہاتھ پھیلانا نہ پڑے گا۔ وہ اپنے شوہر کے پاس پہنچ جائے گی، برسوں کے بچھڑے ایک بار پھر مل بیٹھیں گے تو کتنے مسرور اور شادمان ہوں گے۔ اس خوشی میں جو لذت اور گرم جوشی تھی اس کے احساس سے لالی وارفتہ ہو جاتا۔'' لالی اور ارشاد الٰہی کی ملاقات اس لحاظ سے بھی ایک اہم واقعہ ہے کہ یہاں لالی کے کردار کے انسانی صفات ابھر کر سامنے آتے ہیں اور مصنف کا سماجی نقطۂ نظر واضح ہوتا ہے۔ جرائم کے بارے میں ان کا جو نظریہ ہے اس سے بھی ہمیں آگاہی حاصل ہوتی ہے۔ لالی خود اذیتیں جھیل رہا ہے، سخت ترین حالات سے گزر رہا ہے

لیکن وہ اپنے بارے میں کچھ نہیں سوچتا، وہ صرف ارشاد الٰہی کو اس کی کھوئی ہوئی خوشیاں لوٹانے کا خواہش مند تھا۔لالی کو پھر ایک بار سزا ہو جاتی ہے، جیل سے رہا ہونے کے بعد لالی اور رحیم داد ناول کے جلد سوم میں پھر اکٹھے ہوتے ہیں۔ یہ واقعہ واقعات کے دروبست میں ناول کو انجام سے قریب کرتا ہے۔لالی اور رحیم داد دونوں کی کہانی یہاں نقطۂ عروج پر پہنچ جاتی ہے، یہ ناول کا کلائمکس ہے۔شاداں لالی سے رخصت ہو کر رحیم داد کے علاقے تک پہنچ چکی تھی، رحیم داد نے اس سے شادی کر لی تھی۔شاداں زندگی کی سختیاں جھیلتے جھیلتے تنگ آ چکی تھی، اب وہ سکون کے ساتھ جینا چاہتی تھی۔(۵۴) ''لالی میں نے بہت دکھ اٹھائے ہیں، تو جیل چلا گیا، تجھے کیا پتہ میں نے کیسی کیسی مصیبتیں جھیلی ہیں۔اب میں وہ دکھ، وہ مصیبتیں نہیں اٹھا سکتی، اتنی جوان بھی نہیں رہی، میں چوہدری سے دھوکہ نہیں کر سکتی۔اس کا چہرہ شرم سے گلابی ہو گیا، نگاہیں جھک گئیں، میں اس کے بچے کی ماں بننے والی ہوں۔'' ارشاد الٰہی سے ملاقات کے بعد لالی کے دل میں جو شکوک و شبہات پیدا ہوئے تھے، رحیم داد کو دیکھ کر وہ شک یقین میں تبدیل ہو گیا۔(۵۵) ''رحیم داد کے بارے میں اس کا شبہ پختہ ہو گیا تھا مگر وہ ارشاد الٰہی سے اس کی تصدیق کرانا چاہتا تھا، اپنے اطمینان کے لئے یہ معلوم کرنا چاہتا تھا کہ وہ اس کا باپ چوہدری نور الٰہی نہیں بلکہ رحیم داد ہے، جو اس کے کلیم کی بنیاد پر متروکہ اراضی الاٹ کرا کر کوٹلہ ہر کشن کا بہت بڑا زمیندار بن گیا ہے۔'' واقعات کے دروبست میں ہمیں مصنف کے تصور زندگی اور اس کے فنی اظہار کی جھلکیاں بھی ملتی ہیں۔اگر کوئی جرائم پیشہ جرائم کی زندگی ترک کر کے عزت کی روٹی کمانے کا خواہشمند ہو تو معاشرہ اس کی اجازت نہیں دیتا، اسے نہ کوئی ملازمت دینے پر تیار ہوتا ہے نہ سر چھپانے کی جگہ۔لہٰذا بحالت مجبوری وہ دوبارہ جرائم کی دنیا میں لوٹ جاتا ہے۔لالی معاشرہ کا ایسا ہی فرد ہے۔وہ مجرم ہوتے ہوئے بھی مجرمانہ ذہنیت نہیں رکھتا۔اس کے دل میں معاشرے کے اچھے شہری بننے کی خواہش موجود تھی۔شاداں سے اس نے وعدہ کیا تھا کہ وہ چوری چکاری چھوڑ دے گا، اس نے اینٹوں کے بھٹے پر سخت محنت اور اذیت بھری سزائیں برداشت کیں لیکن وہ بار بار دھتکارا گیا۔(۵۶) ''لالی نے بہت چاہا کہ جس دلدل سے وہ نکل چکا ہے دوبارہ اس میں نہ گرے، مگر نہ اسے کہیں کام دھندا ملا نہ ہی سر چھپانے کی جگہ ملی، مسلسل بے روزگاری اور پریشان حالی سے تنگ آ کر اس نے غنی کا کہا مان لیا، ویسے نہ اب شاداں اس کی رہی تھی اور نہ اس کے وعدے کی کوئی اہمیت رہی تھی جو اس نے چوری ڈاکہ زنی نہ کرنے کے سلسلے میں اس سے کیا تھا۔'' لالی نے چوری کو پھر سے اپنا ذریعہ معاش بنا لیا تھا لیکن وہ مسلسل اس کوشش میں تھا کہ وہ رحیم داد کا اصلی چہرہ بے نقاب کر کے چوہدری نور الٰہی کے بیٹے اور اس کی بیوی کو ان کا حق دلا دے۔اس کوشش میں وہ پھر ایک بار رحیم داد کے پاس پہنچ جاتا ہے۔یہ واقعہ رحیم داد کی زندگی کا آخری اور فیصلہ کن واقعہ ہے۔کافی مار پیٹ کے بعد لالی نے رحیم داد سے سب کچھ اگلوا لیا۔(۵۷) ''رحیمے لالی نے ڈپٹ کر پوچھا، یہ بتا نہر باری دوآب کے نزدیک ٹبوں پر جیل کی وردی میں جو لاش ملی تھی وہ کس کی تھی؟ تو اسے نہیں جانتا، رحیم داد نے مری ہوئی آواز میں بولا، وہ حکیم چشتی تھا، پہلے یہ بتا تو نے جیپ دوڑا کر مجھے مارنے کی کوشش کیوں کی تھی؟ صاف بات یہ ہے کہ مجھے شبہ ہو گیا تھا کہ تو نے مجھے پہچان لیا، مجھے تیری طرف سے زبردست خطرہ پیدا ہو گیا تھا، اپنی جان بچانے کے لئے میں تجھے ختم کر دینا چاہتا تھا۔'' رحیم داد نہ صرف لالی کی جان کے درپے تھے بلکہ وہ شاداں سے بھی پیچھا چھڑانا چاہتا تھا۔(۵۸) ''میرے خلاف تو ہر کارروائی کر سکتا ہے اس میں تعجب کی کوئی گل بات نہیں، پر شاداں تو تیری گھر والی ہے تو اسے پیار بھی کرتا ہے، پیار نہ کرتا تو اس سے ویاہ کیوں کرتا؟ مجھے شاداں سے کوئی پیار شیار نہیں، رحیم داد نے نہایت حقارت سے کہا۔''

واقعات کے دروبست میں رحیم داد کی شخصیت اور سیرت کی تہیں بھی کھلتی جاتی ہیں۔وہ انتہائی بدطینت اور مجرمانہ ذہنیت کا مالک

تھا، اس نے شاداں سے اس لئے شادی کی تھی کہ (۵۹) ''زرعی اصلاحات کے تحت حکومت میری سینکڑوں ایکڑ اراضی ضبط کر لیتی اسے بچانے کے لئے مجھے ایک گھر والی چاہئے تھی جس کے نام عارضی طور پر میں اپنی کچھ اراضی علیحدہ کر سکتا تھا۔ گوشواروں کی خانہ پُری کے لئے ایسا کرنا ضروری تھا، رحیم داد بے باکی سے مسکرانے لگا، مجھے شاداں ہی ایسی زنانی نظر آئی جسے میں فوری طور پر اپنی گھر والی بنا سکتا تھا۔''
واقعات کے دروبست میں شاداں کے ہاتھوں رحیم داد کا قتل ضروری تھا۔ رحیم داد اپنی فطرت کے مطابق شاداں اور لالی دونوں کو اپنے راستے سے ہٹا دینا چاہتا تھا۔ اس لئے کہ شاداں اور لالی اس کے لئے خطرے کا نشان بن چکے تھے، وہ اس کی اصلیت سے آگاہ تھے۔ لالی کو یہ بھی معلوم تھا کہ رحیم داد نے کتنے قتل کئے ہیں، کتنے مظلوموں کا خون اس کی گردن پر ہے، وہ قانون کے شکنجے سے نہیں بچ سکتا تھا۔

شاداں اب تک چودھری نور الٰہی کی اصلیت سے واقف نہ تھی، لالی نے رحیم داد سے ملاقات کے موقع پر شاداں کے سامنے یہ پردہ چاک کر دیا۔ (۶۰) ''وہ رحیم داد کی زمیندارانہ شان وشوکت کی بلند وبالا عمارت توڑ پھوڑ کر نہ صرف ملبے کا ڈھیر بنا دینا چاہتا تھا بلکہ شاداں کو اس کی پرکشش شخصیت کے حصار سے باہر بھی لانا چاہتا تھا۔ اس نے سیف اللہ ہی کا خون نہیں کیا، حکیم چشتی کا بھی کتل کیا ہے۔ چوہدری نور الٰہی بن کر اس کے کلیم کے ذریعے جعل سازی سے اتنی وڈی متروکہ جائیداد بھی الاٹ کرائی ہے۔ وڈا زمیندار بن گیا ہے۔''

شاداں یہ بات بھی جان گئی تھی کہ وہ زمیندار گھرانے میں اپنی بات پکی کر چکا ہے اور بہت جلد وہ اس سے گلو خاصی پانے کی کوشش کرے گا۔ شاداں پر رحیم داد کی اصلیت بھی ظاہر ہو چکی تھی۔ رحیم داد سمجھ چکا تھا کہ اب کھیل بگڑ چکا ہے، اس نے ایک طرف لالی کو یہ پیشکش کی کہ وہ شاداں کو طلاق دیدے گا، لالی شاداں سے نکاح کر لے، وہ اسے ۲۵ ہزار روپے بھی دے گا تاکہ وہ اپنی زبان بند رکھے اور شاداں کے ساتھ نکاح کر کے کسی دوسرے شہر جا کر از سر نو اپنی زندگی کا آغاز کر سکے۔ دوسری طرف اس نے شاداں کو یہ جھانسا دیا کہ وہ اس سے محبت کرتا ہے، اسے چھوڑنے کا تصور بھی نہیں کر سکتا۔ (۶۱) ''تو سمجھتی ہے کہ میں تجھے چھوڑ دوں گا، اس نے شاداں کا ہاتھ محبت سے تھام لیا، تو اتنی سوہنی ہے کہ میں بتا نہیں سکتا، مجھ سے پیار بھی کرتی ہے، ہر طرح آرام بھی پہنچاتی ہے اور سب سے بڑھ کر یہ کہ تو میرے بچے کی ماں بننے والی ہے۔ اس نے گہری سانس بھری۔ تو خود ہی سوچ میں تجھے کیسے چھوڑ سکتا ہوں، تو چلی گئی تو یہ حویلی ویران ہو جائے گی۔ نہ میں تجھے چھوڑنا چاہتا ہوں اور نہ لالی کو کچھ دینا چاہتا ہوں۔ مان لے میں نے اسے ۲۵ ہزار روپے دے دیئے تو وہ جا کر عیش کرے گا، جب روپے خرچ ہو جائیں گے تو بعد میں اور روپے لینے کے لئے مجھے بلیک میل کرتا رہے گا۔ وہ پرانا جرائم پیشہ ہے، برسوں سے چوری ڈکیتی کر رہا ہے، وہ سب کچھ کر سکتا ہے۔ رحیم داد نے شاداں کو اپنا ہم خیال بنانے کی کوشش کی، میں اسے جتنا جانتا ہوں تو نہیں جانتی۔ اب تو کیا کرنا چاہتا ہے؟ شاداں نے دبی زبان سے دریافت کیا۔ ابھی بتاتا ہوں رحیم داد کا لہجہ یکا یک درشت ہو گیا، وہ تڑپ کر اٹھا تیزی سے کمرے میں گیا، واپس آیا تو اس کے ہاتھ میں رائفل دبی ہوئی تھی، شاداں ایسی حواس باختہ ہوئی کہ کچھ نہ کہہ سکی۔ رحیم داد نے منہ بگاڑ کر اپنی نفرت اور کدورت کا اظہار کیا۔ میں ہمیشہ ہمیشہ کے لئے لالی کا کانٹا ہی ختم کر دینا چاہتا ہوں۔ شاداں نے پھر ایک بار اسے باز رکھنے کی کوشش کی، میں کہتی ہوں تو لالی کی جان لیکر اپنی جان کیوں خطرے میں ڈالنا چاہتا ہے۔ کوئی ایسی تدبیر سوچ، رحیم داد نے اسے بات بھی پوری نہ کرنے دی، جھنجھلا کر بولا، کان کھول کر سن لے شاداں! اس کا چہرہ خونخوار ہو گیا، آنکھوں سے خون ابلنے لگا، جسے بھی اس راز کا پتہ چل جاتا ہے کہ میں چوہدری نور الٰہی نہیں رحیم داد ہوں، میں اسے کبھی زندہ نہیں چھوڑتا۔'' شاداں ایک نہایت ہی نڈر اور صاف گو عورت تھی۔ رحیم داد نے ایک طرف تو اس سے دھوکہ کیا تھا، دوسری طرف وہ لالی کی جان لیکر اس سے پیچھا چھڑانا چاہتا تھا۔ وہ یہ بھی جان گئی تھی کہ لالی کے ساتھ رحیم داد اسے بھی

ٹھکانے لگادے گا۔شاداں سارے حالات سے باخبر ہو کر پھر وہی خونخوار شاداں بن چکی تھی، رات کے اندھیرے میں جب رحیم داد بے خبر سورہا تھا اسے یہ اطمینان تھا کہ اس کی منصوبہ بندی کامیابی سے ہمکنار ہونے والی ہے۔شاداں نے بے خبر سوئے ہوئے رحیم داد کی گردن پر چھری چلادی۔

(۶۲)''لالی نے دیکھا بستر کی چادر اور تکیے پر لال لال خون پھیلا ہوا ہے، رحیم داد بے جان لیٹا تھا، اس کا گلا کٹا ہوا تھا، گوشت کے لوتھڑوں سے ابھی تک خون رس رس کر اِدھر اُدھر بہہ رہا تھا، اس کی آنکھیں پھٹی ہوئی تھیں، چہرہ نہایت خوفناک نظر آرہا تھا۔شاداں نے نظریں اٹھا کر لالی کی طرف دیکھا، اس کے چہرے پر ایک بار پھر جھنجھلاہٹ چھا گئی، آنکھوں سے وحشت برسنے لگی، نفرت سے منہ بگاڑ کر بولی، تجھے پتہ ہے بالے نے میرے ساتھ دھوکہ کیا تھا تو میں نے چھری سے اس کا گلا کاٹ ڈالا تھا، یہ تو بہت زیادہ گندا اور پاپی تھا۔اس نے رحیم داد کی لاش کی جانب حقارت سے دیکھا، اس نے تو مجھ سے زبردست دھوکہ کیا، اسے میں کیسے زندہ چھوڑ دیتی۔''

واقعات کے دروبست میں ناول کو انجام سے قریب کرنے والے اس لرزہ خیز واقعہ سے شاداں کے کردار کے مکمل نقوش بھی اجاگر ہوتے ہیں اور شاداں کے ذریعہ جانگلوس کی جلد اوّل میں پہلا واقعہ جس میں شاداں اپنے آشنا بالے کو قتل کرنے کے بعد خون آلود چھری ہاتھوں میں لئے لالی اور رحیم داد کے سامنے آتی ہے۔ یہ ایک ہی زنجیر کی کڑیاں ہیں۔ پہلا واقعہ دوسرے واقعہ کی توسیع کرتا نظر آتا ہے۔شوکت صدیقی کردار کے حوالے سے واقعات جس طرح سامنے لاتے ہیں اس سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ بڑے غور وخوض اور فنی مہارت سے وہ وقوع پذیر ہونے والے واقعات کے لئے زمین تیار کرتے ہیں۔ پھر ان واقعات کو رونما ہونے کا موقع فراہم کرتے ہیں۔ تیسری جلد میں بکھرے ہوئے واقعات ایک مرکز میں جمع کر دیئے گئے ہیں اور شاداں کے ہاتھوں بالا کے قتل کے واقعے کے بعد رحیم داد کی دھوکہ دہی پر شاداں کے ہاتھوں رحیم داد کے قتل کے ذریعے زنجیر کی الگ الگ کڑیوں کو جوڑ دیا گیا ہے اور ایک تسلسل کی کیفیت پیدا کی گئی ہے۔اس واقعے سے ناول اختتام کی سرحدوں کے قریب ہو جاتا ہے، اس کے بعد واقعات کے دروبست میں پیش آنے والا سب سے اہم واقعہ لالی کا ارشاد الٰہی اور اس کی ماں کو ڈھونڈ نکالنا اور ارشاد الٰہی کو چوہدری نور الٰہی کے وارث کی حیثیت سے اس کا حق دلانے کی کوشش میں عبرتناک انجام سے دوچار ہونا ہے۔(۶۳)''نادر خان حویلی کے بڑے دروازے پر ہی مل گیا، اس نے تینوں کو حیرت سے دیکھا۔نادر خان نے گفتگو کا آغاز کیا، اپنے بارے میں بتایا۔ میں جی یہاں کا منیجر ہوں، میرا نام نادر خان ہے۔ لالی نے اپنے متعلق کچھ کہنے سے اجتناب کیا۔ ارشاد الٰہی کی جانب اشارہ کرتے ہوئے گویا ہوا، یہ جی چوہدری نور الٰہی کا پتر چوہدری ارشاد الٰہی ہے، اس نے مڑ کر کلثوم بی بی کی طرف دیکھا اور یہ اس کی گھر والی ہے۔''نادر خان دراصل رحیم داد کی ملازمت میں رہتے ہوئے بھی احسان شاہ کا آدمی تھا، وہ نہایت چالاک اور گھاگ تھا۔ارشاد الٰہی اور اس کی ماں کلثوم بی بی نور الٰہی کے جائیداد کے وارث بن کر آئے تھے اور رحیم داد کے قتل کے بعد ہی احسان شاہ نے زمینوں اور حویلی پر قبضہ کر لیا تھا۔رحیم داد کے قتل نے اس کے راستے کے سارے کانٹے دور کر دیئے تھے۔(۶۴)''مجھے یہ تو پتہ نہیں اصلی چوہدری نور الٰہی کون تھا اور جعلی چوہدری نور الٰہی کون تھا اور نہ مجھے یہ پتہ ہے کہ یہ دونوں کس کے وارث ہیں، اس نے سراسر دروغ گوئی سے کام لیا۔ میں تو یہ جانتا ہوں کہ ادھر کا جو زمیندار ہوتا تھا اس نے موت سے پہلے اپنی زمینداری اور جائیداد پیراں والا کے زمیندار سید احسان شاہ کے ہاتھ بیچ کر دی تھی۔''لیکن لالی کی مایوسی جلد ہی خوشی میں بدل گئی، نادر خاں نے یہ اقرار کیا کہ بیع نامہ رجسٹری نہیں ہوا۔ لالی ارشاد الٰہی کو چوہدری نور الٰہی کے جانشین کی حیثیت سے جائیداد کا مالک دیکھنا چاہتا تھا۔ یہ اس کی سب سے بڑی خواہش تھی۔(۶۵)''بے بے فکر

نہ کرحویلی بھی ملے گی اور زمینداری بھی۔بس تو دعا کرتی رہ' لالی بھی خوش تھا، ارشاد الٰہی بھی۔ وہ سوچ رہے تھے اب ان کی مصیبت کے دن ختم ہو گئے یہ عالیشان حویلی اور اتنی بڑی زمینداری کے مالک بننے کے بعد ان کی زندگی کا نیا اور شاندار دور شروع ہوگا۔لیکن واقعات کچھ اور ہی رخ اختیار کرتے ہیں۔ ناول کے آخری حصہ میں مصنف نے واقعات کی چول سے چول اس طرح بٹھائی ہے کہ یہ واقعات افسانہ طرازی نہیں، حقیقت سے قریب معلوم ہوتے ہیں۔

نادر نے احسان شاہ کو سارے واقعات سے باخبر کر دیا تھا، وہ اس کا نمک خوار تھا، رحیم داد کے سارے حرکات وسکنات کی رتی رتی رپورٹ وہ احسان شاہ تک پہنچاتا رہا تھا۔احسان شاہ نے جس جائیداد اور حویلی کے لئے اتنے پاپڑ بیلے تھے وہ اتنی آسانی سے اس جائیداد اور زمینداری سے کس طرح دست بردار ہوسکتا تھا۔اس کی شاطرانہ چالوں کے سامنے لالی اور ارشاد الٰہی محض اناڑی تھے۔(٦٦)''احسان شاہ کے اندر کا جاگیردار بیدار ہو گیا، چہرے سے جلال ٹپکنے لگا، اس نے مونچھوں پر ہاتھ پھیرا، پر میں نے کوٹلہ ہرکشن کی زمینداری اپنے پاس رکھنی ہے، وہ میں نہیں دینے کا، یہ میری عزت کا سوال ہے۔''احسان شاہ نے پہلے ان تینوں کے قتل کا فیصلہ کیا، لیکن یہ کافی مشکل کام تھا، پھر ان پر چوری اور ڈکیتی کے الزام میں گرفتاری کا سوچا۔(٦٧)''٣٠٢ کا مکدمہ بنوایا جائے۔مہربان علی نے نئی تجویز پیش کی۔اس میں تو تینوں پھانسی سے بھی لٹک سکتے ہیں۔پھانسی نہ ہوئی تو عمر کید سے تو نہیں بچ سکتے۔''

(٦٨)''یہ تو تھانیدار ہی بتا سکتا ہے کہ ضابطے کی کیا کارروائی کی جائے، مہربان تو ایسا کر کل صبح تھانے چلا جا، ایس ایچ او شاہ نواز خان اعوان کو یہاں لے آ، بہت دبنگ اور حوصلے والا پولیس افسر ہے۔میرا بہت گہرا یار ہے، تجھے تو پتہ ہے میری ہی سفارش پر اسے ادھر تعینات کیا گیا ہے۔میرا کام خوشی خوشی کرے گا۔''

لالی اور ارشاد الٰہی کے پاس کوئی ذریعہ نہیں تھا، کوئی حمایتی اور مددگار بھی نہیں تھا۔جبکہ احسان شاہ کے پاس دولت تھی اور اس دولت کے بل بوتے پر وہ قانون اور انصاف سب کچھ خرید سکتا تھا۔ پولیس والے اس کے زرخرید تھے اور عدالتی فیصلے اس کے اشارے پر ہوتے تھے۔ واقعات کے دروبست میں جس واقعے پر ناول کا اختتام ہوتا ہے وہ مصنف کی فنی ہنرمندی اور ناول کی ماہرانہ منصوبہ بندی کے علاوہ ان کے تصور زندگی اور تصور فن کا بھی ترجمان ہے۔ احسان شاہ کی مرضی کے مطابق پولیس نے ان تینوں کو گرفتار کر لیا اور انہیں حوالات میں جس ظلم اور تشدد کا نشانہ بنایا گیا وہ بیحد سبق آموز اور عبرت ناک ہے۔کمزوروں اور مجبوروں پر طاقتوروں کی بالادستی ایسے حقائق ہیں جو جانگلوس کے صفحات پر شدت سے ابھرتے ہیں۔احسان شاہ نے ایس ایچ او کو پچاس ہزار کی رشوت کے ذریعہ خرید لیا (٦٩)''عدالت میں پولیس کی جانب سے ان کے خلاف چالان پیش کیا گیا جس کے مطابق تینوں کی گرفتاری لیونٹک ایکٹ کے تحت عمل میں آئی تھی۔ پولیس نے انہیں پاگل اور جنونی قرار دیتے ہوئے یہ موقف اختیار کیا تھا کہ مسمیان لالی اور ارشاد الٰہی اور مسمات کلثوم بی بی لاوارث اور بے سہارا ہیں، کوئی ان کی دیکھ بھال اور نگہداشت کرنے والا نہیں، ان کو اگر آزاد اور کھلے بندوں گھومنے پھرنے کے لئے چھوڑ دیا گیا تو وہ حالت جنون میں نہ صرف اپنی بلکہ دوسروں کی زندگی کے لئے شدید خطرے کا باعث بن سکتے ہیں لہٰذا عدالت مجاز سے درخواست کی جاتی ہے کہ امن عامہ کے بہترین مفاد میں انہیں اس وقت تک نظر بند رکھنے کے احکامات صادر کئے جائیں جب تک ان کا ذہنی توازن بحال ہو جائے۔''

ملک کی عدالت نے ان تینوں مظلوم انسانوں کی قسمت کا فیصلہ جس آسانی سے کر دیا، واقعات کے دروبست میں یہ واقعہ ایسے کے طور پر سامنے آتا ہے اور قاری کے دل کو اداس اور افسردہ ہی نہیں کرتا بلکہ اس ظالمانہ نظام سے نفرت کے جذبات کو بھی بیدار کرتا ہے۔ جہاں

ہوش مند انسان اگر اپنا حق طلب کریں تو انہیں پاگل خانے پہنچا دیا جاتا ہے۔ یہاں لالی اور ارشاد الٰہی جیسے ان پڑھ اور سادہ لوح انسانوں کو ہی نہیں بلکہ بعض اوقات سلیم لودھی جیسے تعلیم یافتہ سیاسی لوگوں کو بھی سچائی کے جرم میں تخریب کاری اور ملک دشمن سرگرمیوں کے جھوٹے الزامات میں گرفتار کیا جاتا ہے، انہیں حوالات اور عقوبت خانوں میں اس قدر ظلم اور تشدد کا نشانہ بنایا جاتا ہے کہ وہ واقعی ذہنی توازن کھو دیتے ہیں۔

(۷۰) ''سلیم لودھی اس وقت لالی کی موجودگی سے قطعی بے نیاز تھا، اس کے لاغر جسم پر جیل کی وردی تھی، آنکھیں بند تھیں، وہ مراقبے کے عالم میں بگلے کی طرح ایک ٹانگ پر کھڑا تھا۔ اس عالم میں اس نے اپنا داہنا ہاتھ اٹھایا، انگشت شہادت کو چھت کی جانب بلند کیا اور پھر وہی صدا لگائی، اوئے بھول جا، سلیم لودھی نے اوئے کو اس طرح لمبا کر کے کھینچا کہ اس کی آواز دیر تک گونجتی رہی، لالی نے دل گرفتہ ہو کر سوچا سلیم لودھی واقعی پاگل اور جڑیا ہو گیا ہے اس کی صدا کا نہ معلوم کیا مطلب ہے لیکن اس خود فراموشی کے عالم میں وہ جو کچھ کہہ رہا ہے ٹھیک ہی کہہ رہا ہے، وہ سب کچھ بھول چکا ہے اور صرف پاگل اور دیوانہ رہ گیا ہے، اسے سب کچھ بھول جانا چاہئے، یہ بھی بھول جانا چاہئے کہ وہ لالی ہے، اب وہ صرف ایک پاگل ہے، جس کا نہ کوئی ماضی ہے نہ مستقبل، جیل کے جڑیا وارڈ میں پاگلوں کے ساتھ رہ کر اسے بھی سلیم لودھی کی طرح پاگل ہی بن کر رہنا ہوگا، یہ ایسا وارڈ ہے جس میں داخل ہونے کا تو راستہ ہے مگر واپسی کا کوئی راستہ نہیں، اس میں قیدی بننے کے بعد کوئی رہائی پا کر نہیں نکلتا، اس کی لاش ہی نکلتی ہے۔'' ناول کو انجام تک پہنچانے والا یہ واقعہ افسوسناک ہی نہیں بلکہ پاکستان کی سیاست کا ایک بدنما رخ بھی ہمارے سامنے لاتا ہے یعنی لالی اور سلیم لودھی ایک ہی کشتی کے سوار نظر آتے ہیں۔ سلیم لودھی کا بار بار انگلی اٹھا کر 'اوئے بھول جا' کہنا اس بات کا اظہار ہے کہ ماضی ایک بھولا ہوا ورق ہے، جیل خانے سے پاگل خانہ منتقلی کے بعد یہاں سے جیتے جی نکلنے کا کوئی راستہ نہیں، جو یہاں ایک بار داخل ہوتا ہے اسے موت کے بعد ہی رہائی نصیب ہوتی ہے۔

جانگلوس کی طوالت اور واقعات کی بہتات گراں اس لئے نہیں گزرتی کہ تحیر خیز واقعات اور دلچسپی کے عناصر اسے داستان نہ ہوتے ہوئے بھی داستان کی سی دلچسپی کا حامل بنا دیتے ہیں۔

چار دیواری

چار دیواری میں واقعات کے در و بست کا جب ہم جائزہ لیتے ہیں تو اس ناول کی ابتدا ہی ایک نہایت پراسرار واقعے سے ہوتی ہے۔ یہ واقعہ جو طلعت آرا کے ساتھ پیش آیا، اپنی نوعیت کے لحاظ سے نہایت سحر انگیز، سنسنی خیز اور طلسماتی نوعیت کا ہے۔

چار دیواری کا پس منظر لکھنؤ کا جاگیردارانہ معاشرہ ہے۔ حضور بیگم اور طلعت آرا محلات کی چار دیواریوں کے اندر زندگی گزارنے والی ان خواتین کی نمائندہ کردار ہیں جو توہم پرستی، ضعیف الاعتقادی، پیر پرستی، تعویذ گنڈوں اور جن بھوتوں پر یقین رکھتی ہیں اور زندگی میں پیش آنے والے ہر واقعے کو جنوں اور چڑیلوں کی کارستانی سمجھتی ہیں۔

جہالت کی وجہ سے ان کی سوچ کا دائرہ محدود ہے، باہر کی دنیا سے ان کا کوئی رابطہ نہیں ہوتا، گھر کی چار دیواری کے اندر ماما ئیں، مغلانیاں اور اسی قماش کی عورتوں سے ان کا واسطہ پڑتا ہے جو خود بھی اس توہم پرستی کا شکار ہوتی ہیں اور بچپن سے ہی جنوں اور غیر مرئی عناصر کا خوف ان کے دلوں میں اس طرح جاگزین ہوتا ہے کہ زندگی بھر ان کے ذہن سے چمٹا رہتا ہے۔

طلعت آرا کے ساتھ جو واقعہ پیش آیا وہ نہایت عجیب و غریب تھا۔ نوچندی جمعرات کی شام طلعت آرا اپنے پڑوس میں آئی ہوئی بارات دیکھنے چھت پر گئی لیکن وہ تمام رات واپس نہیں آئی۔ لاڈلی بیٹی کی اچانک گمشدگی نے حضور بیگم کا برا حال کر رکھا تھا، حضور بیگم کے شوہر نواب تقی کا جب سے چھت سے متصل کمرے میں سوتے ہوئے اچانک انتقال ہوا تھا، چھت پر جانے والی سیڑھیوں کو تالا لگا کر مقفل کر دیا گیا تھا اور حضور بیگم کو یقین تھا کہ یہ جنوں کی کارگزاری ہے۔ طلعت آرا چونکہ چھت پر شام کے وقت گئی تھی، لہٰذا وہ اسے بھی جنوں کی کارستانی سمجھ رہی تھی۔ تمام رات حضور بیگم اور ان کے مغلانی نے جاگ کر گزاری لیکن کسی میں اتنا حوصلہ نہ تھا کہ حقیقت حال جاننے کے لئے چھت کی جانب رخ کرے۔ حضور بیگم اور پوری محل سرا پر خوف اور دہشت کا عالم طاری تھا۔ دراصل شوکت صدیقی چار دیواری کے اندر پروان چڑھنے والی خواتین کی جہالت اور توہم پرستی کے تباہ کن اثرات کو سامنے لانا چاہتے تھے، اس لئے پہلا واقعہ ہی اتنا پراسرار ہے کہ آئندہ پیش آنے والے واقعات کے لئے یہ واقعہ ایک بنیاد فراہم کرتا ہے۔

یہ سارے واقعات جن کا تعلق حضور بیگم اور طلعت آرا سے ہے، نہایت حیرت ناک اور ناقابل یقین ہیں لیکن مصنف نے اس میں کچھ ایسے حقیقی رنگ بھرے ہیں کہ الف لیلوی داستانوں جیسا یہ واقعہ غیر حقیقی نہیں لگتا۔ طلعت آرا تمام رات چھت پر گزار کر صبح سرخ عروسی جوڑے میں ملبوس دبے قدموں واپس نیچے آتی ہے تو حضور بیگم اور سب مغلانیاں اتنی سہمی ہوئی اور خوفزدہ تھیں کہ کسی نے اس سے کچھ پوچھنے کی جرأت نہ کی۔ حضور بیگم کا تو پختہ یقین تھا (۷۱) ''وہ انہی کے اثر میں ہے جن کا اوپر کی منزل میں سایہ ہے۔ حضور بیگم نے آہ سرد کھینچی، کل تو ان کا پھیرا تھا، جمعرات تھی نا، خدا معلوم یہ قسمت کی ماری وہاں کیسے پہنچ گئی۔''

لیکن واقعات کے در و بست میں حضور بیگم کے پھوپھی زاد بھائی راجہ یاور علی خان کی بیٹی ارجمند سلطانہ کی اچانک آمد کا واقعہ نہایت اہم ہے۔ حضور بیگم کے برعکس ارجمند سلطانہ نہایت تعلیم یافتہ، عقلمند اور آزاد خیال تھی۔ اس کی پرورش ترقی یافتہ دور جدید کے ماحول میں ہوئی تھی۔ حضور بیگم پر جتنی شدت سے توہم پرستی کا غلبہ تھا، ارجمند سلطانہ ان عقائد اور توہمات سے اسی قدر بدظن اور دور تھی۔ ارجمند سلطانہ نے

دنیا دیکھی تھی، اس کے باپ راجہ یاور علی خان آزاد خیال آدمی تھے۔ ارجمند سلطانہ کلب جاتی، گھڑ سواری کرتی۔ حضور بیگم کو ارجمند سلطانہ کی آمد سے بڑا سہارا ملا۔ حضور بیگم کی زبانی تمام حالات جان کر اسے ان خواتین کی جہالت اور توہم پرستی پر ہنسی بھی آئی اور ان پر رحم بھی آیا۔ وہ جس ماحول کی پروردہ تھی اس میں عقل اور دلیل کی اہمیت تھی۔ ارجمند سلطانہ نے طلعت آرا اور حضور بیگم کو تسلی دی اور یقین دلایا کہ اوپر کی منزل پر جا کر حقیقت حال معلوم کرے گی۔ واقعات کے دروبست میں بہت سے حیرت ناک واقعات کے پہلو بہ پہلو ارجمند سلطانہ کا بے دھڑک اوپر کی منزل پر جانا جہاں خوف اور دہشت کے سائے منڈلا رہے تھے، ایک بہت ہی حیرتناک واقعہ ہے لیکن اس کے ذریعے ہی پراسراریت کے پردے چاک ہوتے ہیں اور جنوں کے بجائے وہاں ارجمند سلطانہ کی ملاقات قیصر مرزا سے ہوتی ہے۔ قیصر مرزا اور اس کا دوست آغا جانی دفینے کی تلاش میں عشرت منزل کے تہہ خانے میں کھدائی کر رہے تھے۔ (۷۲) ''عشرت منزل کے تہہ خانے میں نواب شفّو کی بہت سی دولت دفن ہے۔ نواب شفو بھی شہزادے تھے، غدر میں باغیوں کے ساتھ شریک ہوگئے مگر جب باغیوں کو شکست ہوئی اور بھگدڑ مچی تو مرزا شفّو کچھ عرصہ تک عشرت منزل میں روپوش رہے پھر حضرت محل کے ساتھ انہوں نے بھی فرار ہونے کی کوشش کی، مگر کسی نے مخبری کردی اور پکڑے گئے۔ انگریزوں نے ان کو پھانسی پر لٹکا دیا، ان کی دولت عشرت منزل میں دبی کی دبی رہ گئی۔'' طلعت آراء بارات دیکھنے کے لئے اوپر کی منزل پر آئی تو اتفاقاً قیصر مرزا چھت پر موجود تھا، طلعت آرا کے ذہن پر ویسے ہی جن مسلط تھے، لہٰذا قیصر مرزا کو اس نے جن سمجھا اور بیہوش ہوگئی۔ قیصر مرزا کا دوست آغا جانی جو نہایت چلتا پرزہ شخص تھا، اس نے قیصر مرزا کو مشورہ دیا کہ وہ جنوں کا شہزادہ بن کر طلعت آرا کو قابو میں کر لے۔ اس رات طلعت آرا کی جگہ رانی حیدر گڑھ کو اپنے سامنے پا کر پہلے تو قیصر مرزا نے اسے ڈرانے اور مرعوب کرنے کی کوشش کی لیکن جلد ہی اسے معلوم ہوگیا کہ یہ طلعت آرا نہیں جس کی معصومیت اور توہم پرستی سے جی بھر کر اس نے فائدہ اٹھایا بلکہ یہ رانی حیدر گڈھ، ارجمند سلطانہ ہے، اس پر وہ آسانی سے قابو نہیں پا سکتا۔ (۷۳) ''تم کوئی بھی ہو مگر یہ سمجھ لو کہ میں مغلانی کی بھانجی نجو نہیں ہوں، جسے تم نے ہنٹر مار مار کر ادھیڑ ڈالا اور نہ ہی میں حضور بیگم کی طرح وہمی اور توہم پرست ہوں، میں جنوں ونوں کو نہیں مانتی۔''

لکھنؤ کے تمام نواب زادوں کی طرح قیصر مرزا نہ تو ذہین تھا اور نہ عقلمند، وہ بھی اسی ماحول کا پروردہ تھا، جہاں جنوں اور غیر مرئی عناصر کی حکمرانی تھی۔ اس نے یہ جان کر کہ ارجمند سلطانہ جنوں ونوں کو نہیں مانتی آسانی سے ہتھیار ڈال دیئے۔ ارجمند سلطانہ نے قیصر مرزا کو مزید ہراساں کرنے کے لئے دھمکی دی کہ اگر اس نے سیدھی طرح ماجرا صاف صاف بیان نہ کیا تو پولیس اس سے سب کچھ اگلوا لے گی۔

لکھنؤ کے تمام نواب زادوں کی طرح وہ بھی ڈرپوک اور توہم پرست تھا۔ لہٰذا ارجمند سلطانہ کی دھمکی سے مرعوب ہو کر اس نے سارا حال بیان کردیا۔ حادثے والی رات قیصر مرزا طلعت آرا کو اپنے سامنے پا کر اس کی خوبصورتی، بھولپن اور معصومیت پر مر مٹا تھا۔ طلعت آرا نے اسے جن سمجھا تھا اور بیہوش ہوگئی تھی۔ لہٰذا اپنے دوست آغا جانی کے مشورے سے اس نے شاہ جن کے ولی عہد شہزادہ گل رخ کا روپ دھارا اور آغا جانی نے اس کے غلام کی جگہ لی۔ پھر ان دونوں نے مل کر ایسی اداکاری کی کہ طلعت آرا ان کی مٹھی میں آ گئی۔ (۷۴) ''میں نے اسے بتایا ہے کہ تم شاہ جن کے ولی عہد ہو اور پرستان میں رہتے ہو، جمعرات کے جمعرات تمہارا ادھر کا پھیرا ہوتا ہے، آغا نے مطلع کیا۔ میں نے جنوں، پری زادوں، پریوں اور پرستان کا ایسا نقشہ کھینچا ہے کہ کیا اندر سبھا میں دکھایا جائے گا۔ آواز کے اتار چڑھاؤ سے وہ رنگ جمایا کہ اسے میری بات کا سولہ آنے یقین آ گیا، میں نے تمہارا نام شہزادہ گل رخ بتایا ہے۔''

اس واقعے سے مصاحبوں اور ان کی اولادوں کی تیزی طراری اور ہوشیاری کا بھی پتہ چلتا ہے۔آغا جانی کا تعلق بھی غلاموں کے خاندان سے تھا،شکل صورت بھی نہایت ڈراؤنی تھی اور طلعت آرا کو جال میں پھانسنے کا منصوبہ بھی آغا جانی کا ہی تھا۔لکھنؤ کے نواب زادوں کی عیش پرستی، کاہلی اور بے عملی کو مزید تقویت پہنچانے میں ایسے ادنیٰ درجوں کے مصاحبوں کا بھی بڑا ہاتھ تھا۔ارجمند سلطانہ نے سارے حالات جاننے کے بعد قیصر مرزا سے صاف صاف کہہ دیا کہ بس اس کھیل کو ختم سمجھو اور طلعت آرا کو ہمیشہ کے لئے بھول جاؤ، وہ اب کبھی یہاں نہیں آئے گی۔ارجمند سلطانہ کے دل میں قیصر مرزا کے لئے نفرت اور انتقام کے جذبات بھرے ہوئے تھے۔اگرچہ قیصر مرزا کی مردانہ وجاہت اور سادگی نے اسے متاثر بھی کیا تھا، وہ جوانی کی دہلیز عبور کر چکی تھی لیکن اب بھی نہایت حسین تھی۔قیصر مرزا کو دیکھ کر اس کے دل میں ولولہ خیز جذبات جاگ اٹھے تھے۔شوکت صدیقی نے ارجمند سلطانہ کے کردار کو اس طرح ڈھالا ہے کہ اس کے ذریعہ نہ صرف واقعات آگے بڑھتے ہیں بلکہ نئے موڑ سامنے آتے ہیں۔

طلعت آرا کو ارجمند سلطانہ کے ذریعہ قیصر مرزا اور آغا جانی کے بچھائے ہوئے سازش کے جال سے نجات مل جاتی ہے۔ارجمند سلطانہ جب صبح بالائی منزل سے نیچے آئی تو اسے زندہ سلامت دیکھ کر حضور بیگم سخت متحیر ہوئیں لیکن ان کا جنوں پر سے یقین ختم نہیں ہوا تھا۔ارجمند سلطانہ نے یہ سمجھ لیا تھا کہ (۷۵) ''حضور بیگم کی تو گھٹی میں جنوں کا وہم پڑا ہے، ان کو رات کی واردات کے بارے میں صاف صاف بتایا گیا تو ہرگز یقین نہیں کریں گی۔'' لہٰذا انہوں نے مصلحت اس میں سمجھی کہ خاموشی اختیار کر لی جائے۔حضور بیگم کو بھی ارجمند سلطانہ نے تاکید کی کہ اب ماماؤں اور مغلانیوں کے سامنے بھی اس واقعہ کو نہ دہرایا جائے اور ساتھ یہ بھی کہا کہ وہ اس بارہ دری کو چھوڑ دیں۔حضور بیگم بھی یہی چاہتی تھیں کہ بارہ دری کی رہائش ترک کر کے امیر محل منتقل ہو جائیں۔

طلعت آرا پر جنوں کی دہشت اس طرح سوار تھی کہ قیصر مرزا کے پاس نہ جانے کے باوجود وہ اندر ہی اندر سہمی ہوئی تھی، ارجمند سلطانہ نے دوسری ملاقات پر قیصر مرزا کو بتایا کہ طلعت آرا کو فکر اور جنوں کی دہشت نے دق کے مرض میں مبتلا کر دیا ہے۔قیصر مرزا نے صرف ایک بار طلعت آرا سے ملنے کی خواہش کی لیکن ارجمند سلطانہ نے یہ کہہ کر اس کی امیدوں پر پانی پھیر دیا کہ طلعت آرا سب کچھ جاننے کے باوجود کہ یہ ڈرامہ کیوں رچایا گیا، تمھیں جنوں کا شہزادہ سمجھتی رہے گی، اس لئے کہ اس کی تربیت جس توہم پرستی کے ماحول میں ہوئی ہے اور اس کی والدہ پر جنوں کی جو دہشت ہے اس سے یہ توقع کرنا فضول ہے کہ وہ طلعت آرا کو دوبارہ قیصر مرزا سے ملنے کی اجازت دے دیگی، ارجمند سلطانہ اگرچہ جوانی کی سرحدوں کو پار کر چکی تھی لیکن اب بھی نہایت حسین تھی، قیصر مرزا کی وجاہت اور حسن صورت نے اسے اس کا گرویدہ بنا دیا تھا۔یہاں شوکت صدیقی نے جس طرح واقعات کی کڑیاں جوڑی ہیں وہ صورتحال کو پیچیدہ بھی بناتی ہیں اور ایک واقعہ دوسرے واقعہ کو آگے بڑھانے میں مددگار بھی ثابت ہوتا ہے۔اس کے ذریعہ ناول کی مختلف جہتیں سامنے آتی ہیں۔دراصل وہ قیصر مرزا کو اپنے دام میں پھنسا کر اسے اپنی عشرت گاہ میں بلانا چاہتی تھی۔اس کی حسن و جوانی تو رخصت ہو چکی تھی، قیصر مرزا کو ایک سوچے سمجھے منصوبے کے تحت اپنے جال میں پھانسنے کے لئے اسے پروفیسر سانیال کا واقعہ سنایا۔بظاہر تو یہ واقعہ ایک پراسرار اور تحیر خیز کیفیت سے ہمیں دوچار کرتا ہے لیکن شوکت صدیقی نے واقعات کے دروبست میں اسے جس طرح بیان کیا ہے، اس سے خود بخود یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ قیصر مرزا ارجمند سلطانہ کی سنائی ہوئی کہانی کے مطابق اس سے لطف اندوز ہونے کے لئے اس کے محل میں کھنچا چلا جاتا ہے۔کہانی یہ تھی کہ پروفیسر سانیال نے اپنی بیمار اکلوتی بیٹی کی زندگی کے لئے ارجمند سلطانہ کی عمر کے ۳۶۰ دن ادھار مانگے تھے اور اس نے وعدہ کیا تھا کہ وہ

ایک ایک دن کر کے یہ قرض لوٹا دے گا اور پھر پروفیسر سانیال نے ۲۵ سال بعد ارجمند سلطانہ کو ایک دن واپس کیا تو اس کی زندگی میں انقلاب آ گیا۔ وہ پھر سے ایک حسین اور نوجوان لڑکی بن گئی تھی۔ پروفیسر سانیال نے ایک ساتھ تمام دن واپس کرنے سے معذوری ظاہر کی، قیصر مرزا کے دل میں ارجمند سلطانہ نے اس فرضی کہانی کے ذریعہ ایک ہلچل پیدا کر دی۔ وہ پہلی والی جوان اور خوبصورت ارجمند سلطانہ کو دیکھنا چاہتا تھا اور ارجمند سلطانہ نے اس کے اضطراب اور اشتیاق سے فائدہ اٹھاتے ہوئے اسے بتایا کہ ابھی آخری دن باقی ہے اور وہ دن میں نے تمہارے لئے وقف کر دیا ہے۔ قیصر مرزا یہ سن کر خوشی اور مسرت سے بے قابو ہو گیا۔ ارجمند سلطانہ نے وعدہ کیا کہ ۲۸/اکتوبر اتوار کے دن وہ اپنے ڈرائیور کو اسے لینے کے لئے بھیجے گی۔

پروفیسر سانیال کے طلسماتی کردار نے ناول میں پراسراریت پیدا کر دی ہے لیکن یہ واقعات جن کا تعلق پروفیسر سانیال سے ہے اس جاگیردارانہ توہم پرست ماحول میں اصل کے مطابق معلوم ہوتے ہیں۔ شوکت صدیقی نے پروفیسر سانیال کے ذریعہ خوف اور دہشت کی جو فضا پیدا کی، وہ بلا جواز نہیں۔ ارجمند سلطانہ کے لئے قیصر مرزا کو حیدر گڑھ کے محل میں بلوانے کا اور کوئی ذریعہ نہ تھا۔ اس واقعے کے ذریعہ ارجمند سلطانہ نے قیصر مرزا کو اپنے حسن وخوبصورتی کے جال میں پھانسنے کی جو منصوبہ بندی کی تھی، اس کا اظہار ہوتا ہے۔

ارجمند سلطانہ کے ذریعہ جو واقعات سامنے آتے ہیں وہ نہایت پراسرار اور ہیبت ناک ہیں۔ ان کے ذریعہ نئی تہذیب کی پروردہ ارجمند سلطانہ کی بے راہ روی، سفاکی اور عیش پرستی کے مناظر قدیم اور جدید تہذیبوں کے متضاد رخ کو ہمارے سامنے لاتے ہیں۔ ارجمند سلطانہ ایک عیاش عورت تھی وہ اپنے شیدائیوں کو محل میں قیام کی دعوت دیتی، لیکن صبح ہوتے ہی وہ شخص ہلاک کر دیا جاتا اور اس کی لاش محل کے وسیع وعریض باغ کی مٹی میں دفنا دی جاتی۔ قیصر مرزا کا بھی یہی انجام ہونا تھا۔ قیصر مرزا کے لئے تو یہ خیال ہی پر مسرت تھا کہ وہ رانی حیدر گڑھ کو جوانی کے روپ میں دیکھ سکے گا۔ حیدر گڑھ کا محل ایک زندہ طلسمات سے کم نہ تھا۔ محل میں پہنچ کر قیصر مرزا بھونچکا رہ گیا، جیسے یہ کوئی پرستان ہو، وہاں ارجمند سلطانہ کی خاص خادمہ صندلی نے اس کا استقبال کیا۔ قیصر مرزا بے چینی سے ارجمند سلطانہ کا منتظر تھا۔ رات گزرتی جا رہی تھی، محل کے ساز وسامان آرائش اور پرستانی ماحول نے اسے اپنی گرفت میں لے لیا تھا۔ صندلی برابر اس کے ساتھ تھی، ہر لحہ قیصر مرزا کی وارفتگی اور اضطراب میں اضافہ ہو رہا تھا۔ صندلی ارجمند سلطانہ کے کمرے میں پہنچی تو ارجمند سلطانہ سگریٹ اور شراب سے شغل کر رہی تھی۔ صندلی کے ذریعہ اسے پتہ چلا کہ قیصر مرزا آ چکا ہے اور بیتابی سے ارجمند سلطانہ کا منتظر ہے لیکن ارجمند سلطانہ نے صندلی کو سختی سے منع کیا کہ وہ ابھی اس کے پاس نہ آنے دے۔ لیکن قیصر مرزا قابو سے باہر ہو رہا تھا، انتظار نے اس کے اعصاب شل کر دیئے تھے۔ حالانکہ شربت اور کافی کے ذریعہ اسے نشہ آور چیزیں دی گئی تھیں پھر بھی اسے قرار نہ تھا۔ وہ ارجمند سلطانہ کے پاس جانا چاہتا تھا، نشہ آور مشروب نے قیصر مرزا پر جنونی کیفیت طاری کر دی تھی۔ صندلی قیصر مرزا کے مردانہ حسن اور اس کی وجاہت پر مرمٹی تھی لیکن قیصر مرزا کے ذہن اور دل پر بھی ارجمند سلطانہ کا قبضہ تھا۔ اس لئے کہ وہ ایسا نواب زادہ تھا، حسن پرستی جس کی گھٹی میں پڑی تھی۔ صندلی کو معلوم تھا کہ یہ قیصر مرزا کی زندگی کی آخری رات ہے۔ صبح ہونے سے پہلے اس کا نام ونشان ختم ہو جائے گا۔ وہ عرصے سے یہ کھیل دیکھ رہی تھی، وہ ارجمند سلطانہ کا ہر حکم بجا لاتی مگر قیصر مرزا کے لئے اس کے دل میں ایک خاص جذبہ پیدا ہو چکا تھا۔ اس نے ارجمند سلطانہ کو صاف صاف کہہ دیا کہ اب یہ کھیل ختم ہو جانا چاہئے لیکن یہ سن کر ارجمند سلطانہ غصے سے آگ بگولہ ہو گئی، اس نے یاد دلایا کہ وہ ادنیٰ خادمہ ہے، وہ اگر قیصر مرزا سے محبت کرتی ہے تو یہ اس کی بھول ہے۔ اس طعنے نے صندلی کو اپنی مجبوری اور لاوارثی کا احساس دلایا، وہ ایسی بدنصیب لڑکی تھی جو ماں کے ہوتے ہوئے بھی

مامتا کی گرمی سے محروم تھی۔ وہ پھوٹ پھوٹ کر روئی، ارجمند سلطانہ کو اس کے آنسوؤں نے پگھلا کر موم کر دیا۔ یہاں یہ انکشاف بھی ہوتا ہے کہ صندلی اس کی بیٹی تھی لیکن ارجمند سلطانہ نے اسے ایک خادمہ سے زیادہ اہمیت کبھی نہ دی۔ دنیا والے اسے ڈرائیور نذیر احمد کی بیٹی سمجھتے تھے۔ اُدھر وقت کے ساتھ قیصر مرزا کے صبر کا پیمانہ لبریز ہو گیا۔ صندلی نے اسے آگے بڑھنے سے روکنے کی کوشش کی تو قیصر مرزا نے اسے زور کا دھکا دیا، وہ دیوار سے ٹکرا کر زمین پر گری اور قیصر مرزا تیزی سے آگے بڑھا اور ارجمند سلطانہ کی خواب گاہ میں داخل ہو گیا۔ لیکن قیصر مرزا کے قدم وہیں جم گئے، ارجمند سلطانہ میں حسن و جوانی کی کوئی رمق موجود نہ تھی۔ وہ سیاہ لباس میں ملبوس کرسی پر بے حس و حرکت بیٹھی تھی، صندلی نے اپنی بے بسی اور مظلومیت کے آنسوؤں سے اس کے مردہ ضمیر کو جھنجوڑ کر جگا دیا تھا اس لئے اس نے خودکشی کر لی تھی۔

پروفیسر سانیال کی خود ساختہ کہانی کا انجام ارجمند سلطانہ کی موت کی صورت میں ظاہر ہوا۔ صندلی نے قیصر مرزا پر یہ حقیقت واضح کر دی کہ پروفیسر سانیال کے نام پر یہ کھیل محل میں عرصہ دراز سے کھیلا جا رہا ہے لیکن قیصر مرزا کی جان صندلی نے بچالی۔ قیصر مرزا کے سامنے ہی صندلی نے یہ اعتراف بھی کیا کہ رانی حیدر گڑھ اس کی ماں تھی۔ یہ ایسا راز تھا جس سے صندلی بھی پہلے واقف نہ تھی لیکن اس راز کے جاننے کے بعد صندلی کو اپنی ذلت اور بے بسی کا احساس بہت زیادہ ہو گیا تھا اور رانی حیدر گڑھ کی خودکشی کی ذمہ دار بھی وہ خود کو سمجھ رہی تھی۔ رانی حیدر گڑھ ایک ماہر نشانہ باز نواب پیارے آغا کی خدمات حاصل کئے ہوئے تھی۔ رات کے ٹھہرنے والے کو وہ صبح سے پہلے اپنے بے خطا نشانہ سے موت کے گھاٹ اتار دیتا۔ لیکن صندلی نے اسے حفاظت میں لیکر نواب پیارے آغا کے نشانے سے محفوظ کر دیا۔ صندلی نے ہی قیصر مرزا کو بتایا کہ جب ارجمند سلطانہ کسی سے انتقام لینا چاہتی تھی تو اس کام کے لئے پیارے آغا ماہر نشانہ باز کی خدمات سے فائدہ اٹھایا جاتا ہے۔ صندلی سے بار بار قیصر مرزا نے پوچھا کہ آخر ارجمند سلطانہ اس سے کس بات کا انتقام لینا چاہتی تھی مگر صندلی نے لاعلمی کا اظہار کیا۔

شوکت صدیقی نے ان تمام واقعات میں حیرت کے ساتھ ساتھ تجسس کے عناصر کو بھی بڑی مہارت سے شامل کیا ہے۔ واقعات پر ان کی گرفت اتنی مضبوط ہے کہ ارجمند سلطانہ نے انتقام لینے کی کوشش کیوں کی، اس کا کوئی اشارہ نہیں ملتا۔ لیکن یہ اشارہ ضرور ملتا ہے کہ ایک فنکارانہ منصوبہ بندی کی گئی ہے۔ ہر واقعہ دوسرے واقعہ کی تمہید ہے۔ صندلی نے یہ کہہ کر قیصر مرزا کو گہری سوچ میں مبتلا کر دیا کہ آپ ہی جانتے ہوں گے کہ انہوں نے کس بات کا آپ سے اتنا خوفناک انتقام لینا چاہا۔ دراصل وہ قیصر مرزا سے طلعت آرا کا انتقام لینا چاہتی تھی۔ قیصر مرزا نے معصوم طلعت آرا کے ساتھ جو کچھ کیا تھا اسے اس کی سزا ملنی چاہئے تھی۔

شوکت صدیقی کے افسانوی ادب میں واقعات کے دروبست کا مطالعہ دلچسپ اور حیرت انگیز ہے۔ ان کی تحریریں اسی دلچسپ انداز کی بناء پر قابل مطالعہ ہوتی ہیں۔ ارجمند سلطانہ کے ذریعہ انہوں نے طلعت آرا کو قیصر مرزا کی سازش سے نجات دلائی۔ شوکت صدیقی نے ارجمند سلطانہ کی خودکشی کے واقعے کو اس طرح بیان کیا ہے کہ ہمیں یہ احساس ہوتا ہے کہ اگرچہ ارجمند سلطانہ ایک عیاش امیر زادی تھی لیکن اس کے پہلو میں ایک ماں کا دل بھی تھا، ماں کی مامتا پر کافی عرصے تک جھوٹے نمود و نمائش اور خود پرستی کا پردہ پڑا رہا۔ لیکن جب صندلی نے ارجمند سلطانہ کے سامنے یہ اعتراف کیا کہ وہ قیصر مرزا کو پسند کرتی ہے تو ارجمند سلطانہ کو اس نے حقیقت کا آئینہ دکھا دیا۔ اس میں ارجمند سلطانہ کو اپنی صحیح صورت نظر آئی اور پھر ارجمند سلطانہ نے اپنی زندگی کا خاتمہ کر لیا۔ اس واقعے کے ذریعے شوکت صدیقی نے ارجمند سلطانہ کی زندگی کو ایک نئے زاویے سے دیکھنے کا موقع فراہم کیا۔ ارجمند سلطانہ کا کردار واقعات کے دروبست میں مختلف اچھے اور برے اثرات کا

حامل ہے، پہلے تو یہ کہ اس نے طلعت آرا کو ایک بڑی مصیبت سے نجات دلائی۔ اس سحر وافسوں کی فضا کو عقلمندی سے ختم کیا اور آخر میں صندلی کے لئے اس کے دل میں ایسی مامتا جاگی کہ پھر وہ دنیا ہی چھوڑ گئی۔ واقعات کے دروبست میں یہ سارے واقعات ہمیں اس طرح کے متضاد پہلوؤں سے روشناس کراتے ہیں۔ واقعات کے دروبست میں جہاں لکھنوی معاشرے کے معاشی اور معاشرتی برائیوں کو موضوع بنایا گیا ہے وہاں لکھنؤ کی ثقافتی زندگی اور علوم وفنون پر ان کی ماہرانہ گرفت بھی قابل ذکر جگہ پاتی ہے۔

پیارے آغا ایک بگڑا ہوا رئیس تھا، جس نے اپنی تمام دولت عیاشیوں میں لٹا دی تھی اور بالکل ہی قلاش اور مفلس ہو گیا تھا لیکن پیارے آغا کو بندوق چلانے کا شوق تھا۔(۷۶) ''وہ خود کو میرن پیچ بنی کا شاگرد بتاتا تھا۔ ان کے بارے میں طرح طرح کی روایات اور کہانیاں مشہور تھیں، وہ اپنے زمانے کے نہایت باکمال نشانہ باز تھے، سر پر سیب رکھوا کر گولی سے اڑا دینے والے ماہر نشانہ باز تو بہت تھے مگر میرن پیچ بنی کا کمال یہ تھا کہ عورت کو نتھ پہنا کر کھڑا کیا، بندوق اٹھا کر شست باندھی، گولی چلائی، گولی نتھ کے اندر سے صاف گذر گئی، عورت کو یہ خبر بھی نہ ہوئی کہ گولی کب نتھ کے اندر سے گزری اور کیسے گزری۔''

پیارے آغا قلاش ہو چکا تھا، اب نشانہ بازی کا شوق ہی اس کی گزراوقات کا ذریعہ تھا۔ پیارے آغا جیسے نشانہ باز کے نشانے کا خطا ہو جانا (۷۷) ''جو اندھیرے میں صرف آواز سن کر گولی چلاتا اور اس کا نشانہ خطا نہ ہوتا'' ایک ایسا واقعہ ہے جو بہت حیرت انگیز ہے، شوکت صدیقی نے اس واقعے کے ذریعہ لکھنؤ کی زندگی کا ایک مثبت پہلو بھی پیش کیا ہے اور یہ بھی بتایا ہے کہ قیصر مرزا پیارے آغا جیسے نشانہ باز کے نشانے سے کیسے بچ گیا۔ ارجمند سلطانہ ہمیشہ کی طرح پیارے آغا کے ذریعہ قیصر مرزا کو ٹھکانے لگانے کا انتظام کر چکی تھی۔ چھ ہزار روپے اس کام کے لئے اسے مل چکے تھے لیکن اس اندھیری اور خوفناک رات میں جب محل کے اندر ارجمند سلطانہ کی لاش پڑی تھی، صندلی کی حفاظت میں قیصر مرزا رانی حیدر گڑھ کے محل کے چور دروازے سے جب باہر نکلا تو صندلی ہر قدم پر اسے خبردار کر رہی تھی۔ وہ اسے جلد سے جلد محل کے احاطے سے باہر نکالنا چاہتی تھی کیونکہ اسے معلوم تھا کہ پیارے آغا اور ارجمند سلطانہ کا ایک دوسرا ہمراز ملازم گھات لگائے ہوئے ہیں۔ پیارے آغا قیصر مرزا کو آواز دے گا اور جیسے ہی قیصر مرزا جواب دے گا پیارے آغا کی گولی اسے ٹھنڈا کر دے گی لیکن قیصر مرزا اپنے سر پر منڈلاتے ہوئے خطرات سے بے خبر تھا، صندلی چونکہ اس راز سے واقف تھی اس لئے اس نے گولی چلنے سے پہلے ہی قیصر مرزا کو دھکا دیکر زمین پر گرا دیا اور خود بھی زمین پر گر گئی۔ پیارے آغا نے گولی چلائی لیکن صندلی کی بروقت امداد نے قیصر مرزا کی زندگی بچالی۔ پیارے آغا نے تو یہ سمجھ کر راہِ فرار اختیار کی کہ اس کی گولی نے کام کر دکھایا ہے، لیکن صندلی کی ہوشیاری اور معاملہ فہمی نے ایسے ماہر نشانہ باز کو بھی شکست دیدی۔ یہ چھوٹا سا واقعہ جس طرح پیش کیا گیا ہے اس میں پراسراریت کے ساتھ ساتھ قیصر مرزا کے ساتھ صندلی کی گہری محبت کا بھی اظہار ہوتا ہے۔ لکھنؤ کے جاگیردارانہ معاشرے میں انحطاط، توہم پرستی اور زوال آمادگی کے باوجود کمال فن اور مہارت کا جو درجہ تھا وہ بھی ظاہر ہو جاتا ہے۔

واقعات کے دروبست پر شوکت صدیقی کی گرفت ہنرمندانہ ہے۔ ناول کا پلاٹ چونکہ واقعات کی ترتیب اور تنظیم سے ہی بنتا ہے لہٰذا یہاں واقعات اس طرح پیش کئے گئے ہیں کہ ہر واقعہ دوسرے واقعے کو آگے بڑھانے اور ناول کے پلاٹ کو مربوط شکل دینے میں مددگار ثابت ہوتا ہے۔

کمین گاہ

شوکت صدیقی کے ناول کمین گاہ میں جب ہم واقعات کے دروبست کا جائزہ لیتے ہیں تو اس حقیقت کا انکشاف ہوتا ہے کہ یہاں واقعات کے ذریعے شوکت صدیقی نے سرمایہ دارانہ نظام کے خوف، دہشت اور ظلم کو پوری فنی مہارت کے ساتھ پیش ہی نہیں کیا بلکہ یہ واقعات ہمیں ان کے نقطۂ نظر سے آگاہی بخشنے کا بھی ذریعہ بنتے ہیں۔ معاشرے میں جرائم کی بنیاد محنت کی چوری ہے اور یہاں شوکت صدیقی نے اس مسئلے کو واقعات کے دروبست میں جس طرح پیش کیا ہے اس سے ان کے نقطۂ نظر پر مکمل روشنی پڑتی ہے۔

سیٹھ ترلوکی چند ایک سرمایہ دار اور کارخانہ دار تھا۔ اس کے سرامک اور ہوزری کے کارخانے تھے۔ دوسری جنگ عظیم کے دوران فوجی سپلائی کے ٹھیکوں نے دیسی سرمایہ داروں کی دولت میں بھی اضافہ کیا تھا اور انہیں سپلائی کی مانگ پوری کرنے کے لئے مزید کارخانے لگانے کی ضرورت بھی تھی۔ رام بلی سے ترلوکی چند کی ملاقات دلاری کے کوٹھے پر ہوتی ہے۔ رام بلی اگرچہ جاہل اور ان پڑھ تھا لیکن بے حد جیالا اور بہادر تھا۔ اس نے دلاری کو راہو مہاراج جیسے خوفناک غنڈے کے چنگل سے نجات دلا کر پورے علاقے میں اپنی دھاک جما دی تھی۔ وہ ذات کا پاسی تھا لیکن دلاری اس کی بہادری سے اتنی متاثر تھی کہ وہ اسے ٹھاکر کہا کرتی۔ ترلوکی چند نہ صرف سرمایہ دار تھا بلکہ شوقین مزاج بھی تھا۔ دلاری کے کوٹھے پر ترلوکی چند اور رام بلی کی ملاقات کا واقعہ اس لحاظ سے انتہائی اہمیت کا حامل ہے کیونکہ ناول کے پورے پلاٹ کی بنیاد یہی اتفاقی واقعہ ہے۔ رام بلی اور ترلوکی چند کی دلاری کے گھر ملاقات، دلاری کے گھر رات گئے تین بدمعاشوں کی آمد، اور رام بلی کا ان تینوں بدمعاشوں کو مار بھگانا، ترلوکی چند کی ہراسانی ڈر اور خوف، اور رام بلی کی مردانگی اور بہادری کو اپنے مقصد کے لئے استعمال کرنے کا عزم، واقعات کے دروبست میں اسی اتفاقی واقعہ کی پھیلی ہوئی ڈور ہے۔ اس واقعے نے قصے کو نہ صرف آگے بڑھنے میں مدد دی ہے بلکہ اس سے سرمایہ دارانہ نظام کی سفاکیوں اور بے رحمی کا بھی اندازہ ہوتا ہے۔ اس کا بھی اندازہ ہوتا ہے کہ بعض اوقات کسی شخص کی بہادری، طاقت اور زور آوری اس کے لئے تباہی کا پیغام بن جاتی ہے۔ ترلوکی چند کو مزدوروں کی سرکوبی اور ان کی قوت کو توڑنے کے لئے رام بلی جیسے ہی آدمی کی ضرورت تھی۔

شوکت صدیقی نے اس واقعے کو اس طرح پیش کیا ہے کہ اس میں دلچسپی کے عناصر بھی ہیں اور صورتحال کی عکاسی بھی ہوتی ہے۔ (۷۸) ''ترلوکی چند تو اس جرأت اور جواں مردی سے اس قدر متاثر ہوا کہ اسے اپنے پاس رکھنے کا اسی وقت فیصلہ کر لیا۔ اس نے رام بلی کا عندیہ معلوم کرنے کی غرض سے دریافت کیا۔ ٹھاکر تم آج کل کیا کر رہے ہو؟ ٹھیکیدار ہرکشن کے ٹرک پر کلینر ہوں۔ رام بلی نے بتایا، کوشش کر رہا ہوں کہیں ڈرائیور لگ جاؤں۔ لائسنس بھی مل گیا پر ابھی کام بنا نہیں۔'' رام بلی ڈرائیور بننا چاہتا تھا۔ ترلوکی چند نے اسے ڈرائیوری کی پیشکش کی، اس طرح اس نے رام بلی کو اپنے جال میں پھنسا لیا۔ پہلے وہ جنگل کا آزاد پرندہ تھا لیکن ترلوکی چند نے سرمایہ دارانہ عیاری سے کام لیتے ہوئے اسے کمین گاہ تک لے آیا۔ اس کے بعد یکے بعد دیگرے ایسے واقعات پیش آتے ہیں جس سے سرمایہ دارانہ نظام کی خرابیاں کھل کر ہمارے سامنے آتی ہیں۔

سرمایہ داروں کی سب سے پہلی کوشش یہ ہوتی ہے کہ اپنے ماتحتوں کو سر اٹھانے سے پہلے ہی کچل دیا جائے۔ نربدا رائے ترلوکی چند

کا منیجر تھا اوراس نے اس کے کاروبار کو ترقی دینے میں بڑی مدد کی تھی، جب نربدرائے نے نئے لگنے والے پروجیکٹ میں جس کا پلان اس نے خود تیار کیا تھا، پارٹنر بننے کی خواہش کی تو ترلوکی چند نے اسے دھوکے سے دفتر بلا کر قتل کر دیا اور لاش ٹھکانے لگانے کے لئے رام بلی کو بلا کر ہدایت کی کہ رات کے اندھیرے میں اسے دوسرے گاؤں لے جا کر دفن کر دینا۔ اگر چہ یہ ترلوکی چند کا حکم تھا لیکن ایسا ہندو مذہبی رسوم کے خلاف کام رام بلی سے ممکن نہ تھا۔ (۷۹) ''میں ارتھی کو تیل چھڑک کر آگ لگا سکتا ہوں پر اسے مٹی میں دبا نہیں سکتا۔'' یہ چھوٹا سا واقعہ جس طرح پیش کیا گیا ہے اس سے نہ صرف یہ کہ رام بلی کے کردار میں جو جرأت اور ہمت ہے اس کی وضاحت ہوتی ہے بلکہ یہی واقعہ بعد کے آنے والے واقعات کے لئے بھی عمل کی راہیں متعین کرتا ہے۔ رام بلی نے صرف یہ کہ نربدرائے کی لاش کو ٹھکانے لگانے سے انکار کیا بلکہ ترلوکی چند نے اپنی سوتیلی ماں کو جو ترلوکی چند کی جائیداد اور کارخانوں میں برابر کی حصہ دار تھی ٹھکانے لگانے کے لئے جب رام بلی کو استعمال کرنا چاہا تو رام بلی نے صاف انکار کر دیا۔ (۸۰) ''سرکار مجھ سے عورت پر وار کرنے کے لئے ہاتھ نہیں اٹھایا جا سکتا۔''

یہاں شوکت صدیقی نے اس چھوٹے سے واقعہ کے ذریعہ انسانی نفسیات کی بڑی اچھی ترجمانی کی ہے۔ بہادری کی ایک علامت یہ ہے کہ وہ کمزوروں پر ہاتھ نہ اٹھائے۔ ترلوکی چند نہ صرف عیار تھا بلکہ مجرمانہ ذہنیت بھی رکھتا تھا۔ لہٰذا اس نے بظاہر تو رام بلی پر اپنی خفگی ظاہر نہیں کی لیکن اب اس نے اسے دوسری طرح استعمال کرنے کا منصوبہ بنایا۔

کمین گاہ میں ہمیں واقعات کے ذریعے مزدوروں کی عملی جدوجہد اور ان کے اندر اپنے حقوق کے لئے کارخانہ داروں کے خلاف احتجاج اور ہڑتال کا جو جذبہ پیدا ہو چلا تھا اس کا بھی اندازہ ہوتا ہے۔ روس میں مزدوروں کے انقلاب نے برصغیر کے مزدوروں اور کسانوں کے اندر زندگی کی ایک نئی لہر پیدا کر دی تھی اور بغاوت واحتجاج کا جذبہ برصغیر کے مزدوروں کے دل میں بھی جاگ اٹھا تھا۔ سیاسی جماعتیں بھی ان کی پشت پناہی کر رہی تھیں، انڈین ٹریڈ یونین کانگریس کا قیام عمل میں آ چکا تھا اور مزدور لیڈر کارخانوں میں ٹریڈ یونین قائم کرنے کے لئے کوشاں تھے۔ ایک طرف مزدور مراعات اور مزدوری بڑھانے کی جدوجہد کر رہے تھے، دوسری طرف کارخانہ دار طبقہ اس منصوبے کو خاک میں ملانے اور مزدوروں کی تنظیم کو ختم کرنے کی جدوجہد میں مصروف تھا۔

شوکت صدیقی طبقاتی کشمکش کو واقعات کے ذریعے سامنے لانے میں بہت اچھی طرح کامیاب ہوئے ہیں۔ ترلوکی چند کے پاس رام بلی ایک ایسا ہتھیار تھا جس کے ذریعے وہ مزدوروں کی طاقت کو کچلنے میں کامیاب ہو سکتا تھا۔ رام بلی نے یہاں سیٹھ ترلوکی چند کے احکامات کی بھرپور تعمیل کی۔ رام بلی نے مزدور یونین کے دفتر کو ترلوکی چند کی خواہش پر نذر آتش کیا۔ مزدوروں کے اجلاس میں شورش پھیلانے اور اسے منتشر کرنے کے سارے جتن کئے۔ رام بلی ماہر لٹھ باز تھا، وہ اکیلا بہت سوں پر بھاری تھا۔ اس نے مزدوروں کی ہڑتال کو ناکام بنانے، انہیں مار دھاڑ کے ذریعے قابو میں کرنے کی کوشش میں کوئی کسر نہ چھوڑی۔

شوکت صدیقی نے کمین گاہ میں جو واقعات پیش کئے ہیں اس سے سرمایہ دارانہ نظام کی اندرونی ساخت اور سرمایہ داروں کی مجرمانہ ذہنیت کے سارے پہلو ہمارے سامنے آتے ہیں۔ رام بلی کے علاوہ یہاں ہم ایک بیچ کے آدمی کو مزدوروں کے مفادات کے خلاف عمل پیرا دیکھتے ہیں۔ یہ بیچ کا آدمی مزدوروں کے طبقے سے تعلق رکھتا ہے عموماً فورمین وغیرہ جو مزدوروں میں زیادہ قابل اعتبار ہوتے ہیں انہیں کارخانہ دار لالچ کے ذریعے اپنے ساتھ ملا لیتا ہے اور پھر مزدوروں کے کارخانہ دار کے خلاف عزائم، ان کی منصوبہ بندی، ان کے خفیہ جلسوں کا حال سب کچھ وہ پہلے ہی سے جان لیتا ہے۔ یہ بیچ کا آدمی انتہائی خطرناک اور مزدوروں کے حق میں انتہائی مہلک ثابت ہوتا ہے

اور مزدوروں میں پھوٹ ڈلوانے میں اہم کردار ادا کرتا ہے۔شوکت صدیقی نے واقعات کے دروبست میں درمیانی آدمی رام بھروسے کے کردار کو جس طرح ابھارا ہے اس سے ناول میں دلچسپی اور تجسس کی کیفیت بھی پیدا ہوتی ہے۔اس کا بھی اندازہ ہوتا ہے کہ کارخانہ دار اپنے مزدوروں کو ان کے حقوق سے محروم کرنے کے لئے کن کن حربوں سے کام لیتے ہیں اور انسانوں کو کیسے آلۂ کار بناتے ہیں۔

کمین گاہ میں واقعات کے دروبست میں ایک فطری بہاؤ ہے۔کہانی ان واقعات کے ذریعہ جو آپس میں جڑے ہوئے ہیں، آہستہ آہستہ آگے بڑھتی اور صورتحال کی آگاہی بخشتی ہے۔ہمیں ان ہی واقعات کے ذریعے کارخانہ دار اور مزدوروں کی کشمکش، کارخانہ داروں کی سازشوں، ان کی بے حسی اور ظالمانہ رویوں کا احساس ہوتا ہے، یہی نہیں بلکہ اس کا بھی اندازہ ہوتا ہے کہ یہ نظام انسان کو کس طرح تباہی سے دوچار کرنے والا نظام ہے۔ترلوکی چند نے رام بلی کو مزدوروں کی سرکوبی اور انہیں مغلوب کرنے کے لئے استعمال کیا اور رام بلی کی سوتیلی ماں نے اپنی رخصت ہوتی ہوئی جوانی کی تسکین کے لئے رام بلی کو اپنا شکار بنایا۔یہاں واقعات کے ذریعہ اس بات کا بھی پتہ چلتا ہے کہ طاقت کے نشے میں انسان اپنی حیثیت بھول جاتا ہے اور اس کا یہ غرور اور یہ نشہ ہی اسے لے ڈوبتا ہے۔رام بلی کے ساتھ بھی یہی ہوا، رانی بوا نے اسے اپنے بنگلے پر آدھی رات کو بلا کر دعوت گناہ دی۔وہ اسے بہترین اور قیمتی شراب پلاتی تھی، یہ سلسلہ چلتا رہا یہاں تک کہ رام بلی یہ بھول گیا کہ اس کی حرکتیں چھپنے والی نہیں، وہ شراب کے نشے میں ترلوکی چند کی سوتیلی والدہ رانی بوا کو مارتا، گالیاں دیتا اور اسے اذیتیں پہنچاتا۔رام بلی رانی بوا کی ضرورت بن گیا تھا، وہ ناراض ہوتا تو وہ اس کی خوشامدیں کرتی۔لیکن رام بلی کے لئے یہ سودا بہت مہنگا ثابت ہوا۔ان حالات کی خبر ترلوکی چند تک پہنچ گئی، ویسے بھی ترلوکی چند کو جو کام لینا تھا وہ اس سے لے چکا تھا۔مزدوروں کی ہڑتال ناکام ہو چکی تھی، ان کے مطالبات کا زور ٹوٹ چکا تھا۔اب اسے رام بلی کی ضرورت نہ رہی تھی۔ترلوکی چند نے موقع واردات پر دونوں کو رنگے ہاتھوں پکڑا تھا۔(۸۱)''میرے تو وہم و گمان میں بھی یہ وچار نہیں آیا تھا کہ تم اتنا گر جاؤ گی، تم کو منہ ہی کالا کرنا تھا تو کوئی اور نہیں ملا یہ دو ٹکے کا کالا دھیمر ہی تم کو ملا؟''

شوکت صدیقی نے اس واقعے کے ذریعے اس حقیقت کا انکشاف کیا ہے کہ رام بلی کو جال میں پھانسنے کی کوشش رانی بوا نے کی تھی اور جس بھیانک انجام سے وہ دوچار ہوا اس کی ذمہ دار رانی بوا تھی۔لیکن ترلوکی چند نے سرمایہ دارانہ عیاری سے کام لیتے ہوئے رانی بوا کو معاف کر دیا اس لئے کہ وہ اور اس کا بیٹا، جائیداد اور کارخانوں میں برابر کے حصہ دار تھے۔رانی بوا کو بدنامی سے بچانا اور اسے تحفظ دینا اس کے ذاتی مفاد میں شامل تھا۔سرمایہ دار اپنی آن اور عزت بھی دولت کی خاطر قربان کر دیتے ہیں۔دوسری طرف رانی بوا کا کردار صرف سرمایہ دارانہ معاشرے کے حوالے سے نہیں نفسیاتی اعتبار سے بھی قابل توجہ ہے۔یہاں شوکت صدیقی نے ایک مالدار بیوہ عورت کی نفسیاتی کیفیت کا عمدہ تجزیہ کیا ہے۔

کمین گاہ میں عام دلچسپی کے عناصر کم ہیں، موضوع بھی رومانی نہیں بلکہ سرمایہ اور محنت کی کشمکش ہے لیکن اس کے باوجود یہاں واقعات کے دروبست میں جو فنی سلیقہ اور فطری بہاؤ ہے اس نے اسے قابل مطالعہ بنا دیا ہے۔خاص کر اس میں چند واقعات ایسے ہیں جو اس نظام کے خلاف ہمارے اندر احتجاج اور نفرت کے جذبات کو بیدار کرتے ہیں۔

رام بلی جو ناول کے آغاز میں ہمیں ایک نڈر اور آزاد پرندے کی طرح اونچی اڑان کا مالک نظر آتا ہے، اختتام پر وہ ایک ہارے ہوئے مایوس اور کمزور انسان کی طرح اپنے ماضی کی یادوں میں گم اور حالات کے سامنے بے بس نظر آتا ہے۔(۸۲)''وہ اچھی طرح جانتا

تھا کہ سیٹھ ترلوکی چند کتنا خونخوار اور سنگدل ہے، کمزور اور بے سہارا پر ظلم ڈھانے میں اسے مزہ آتا ہے۔ معاً اسے دلاری یاد آ گئی، جسے ترلوکی چند نے قیدی بنا رکھا ہے۔ کہنے کو تو دلاری رنڈی ہے مگر دل کی بہت اچھی ہے اور اس کے ساتھ تو ہمیشہ ہی اچھی طرح پیش آتی ہے۔ کبھی بھی دل آزاری نہیں کی بلکہ اتنی عزت دی کہ پاسی سے ٹھاکر بنا دیا۔"

زندگی کے آخری لمحات میں اس کے دل میں ایک اچھی زندگی گزارنے کی امنگ جاگ اٹھی تھی لیکن گھات لگائے ہوئے شکاری اپنے شکار کو بچ نکلنے کا کوئی راستہ نہیں دیتے۔ ترلوکی چند نے اپنے گرگے رام بھروسے کے ذریعہ رات کے اندھیرے میں رام بلی کو قتل کر وادیا اور گھنے جنگلوں میں اس بہادر انسان کی لاش جنگلی جانوروں کی خوراک بن گئی۔

کمین گاہ میں رام بلی کا اندوہناک انجام ایسا واقعہ ہے جو شوکت صدیقی کے نقطۂ نظر کا ترجمان بھی ہے اور سرمایہ دارانہ نظام کی ظلم، دہشت اور سفاکی کا مظہر بھی۔

شوکت صدیقی کے افسانوی ادب میں کرداروں کی تشکیل

خدا کی بستی

شوکت صدیقی کے افسانوی ادب میں کرداروں کی تشکیل کے جائزے سے پہلے یہ بیان کرنا ضروری ہے کہ کرداروں کی کتنی قسمیں ہیں اور ایک اعلیٰ پائے کے ناول میں کرداروں کی تشکیل کیا اہمیت رکھتی ہے؟ ڈاکٹر احسن فاروقی کہتے ہیں (۸۳) ''مسٹر فورسٹر نے کرداروں کی دو قسمیں کی ہیں اول **Flat** (سادہ) کردار، دوئم **Round** (مکمل)۔ اوّل قسم کے کردار وہ ہیں جن کو عام نمونے ٹائپ یا خاکے (**Caricature**) بھی کہا جاتا ہے۔ ان میں کسی خاص صفت پر ہی زیادہ زور دیا جاتا ہے، یہ صفت عموماً دلچسپی سے خالی نہیں ہوتی مگر چونکہ عام طور پر زندگی میں انسان ایک ہی صفت رکھنے والے نہیں ہوتے، اس قسم کے کردار عموماً حقیقت سے کچھ دور ہو جاتے ہیں اس لئے ان کو آدھے کردار بھی کہا جاتا ہے۔ مکمل کردار ان ہی کو کہا جا سکتا ہے جو متعدد انسانی خصوصیت رکھتے ہیں اور ساتھ ہی کئی انفرادی خصوصیات بھی۔ وہ ناول نگار زیادہ کامیاب سمجھا جاتا ہے جس کے یہاں زیادہ تر اس قسم کے کردار ہوں۔''

شوکت صدیقی کے افسانوی ادب کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ ان کے کردار جامد نہیں، ان میں ارتقا اور حرکت ہے، یہ مکمل کردار ہیں۔ 'خدا کی بستی' سے لیکر کمین گاہ تک ان کے ناول کی کامیابی اور عام پسندیدگی کا باعث یہ ہے کہ انہوں نے کرداروں کی تشکیل میں بڑی توجہ اور محنت سے کام لیا ہے۔ (۸۴) ''رسکن نے ناول کے کرداروں کو ناول کی دنیا میں جیتے جاگتے انسانوں کے نمائندے قرار دیتے ہوئے کہا ہے کہ ان کا ہر عمل ایسا ہونا چاہئے جیسا کہ گوشت پوست کے انسانوں کا ہمیشہ رہا، رہے گا اور ہے۔'' اس بیان کی روشنی میں اگر دیکھا جائے تو شوکت صدیقی کے افسانوی ادب کے ہر کردار اپنے طبقے کی تمام تر خصوصیتوں کے باوجود جیتے جاگتے کردار معلوم ہوتے ہیں۔ شوکت صدیقی کے یہاں کردار یک رخ اور میکانکی نہیں، کوئی بھی کردار ایسا نہیں جسے جامد کہہ سکیں۔ ان کے کرداروں میں ارتقائی کیفیت ملتی ہے، ان میں سچائی بھی ہے اور زندگی کی حرکت بھی۔ شوکت صدیقی سماجی حقیقت نگار ہیں۔ ترقی پسند تحریک سے ان کا خاص تعلق رہا ہے اور سچے حقیقت نگار کی طرح شوکت صدیقی کے موضوعات کا تعلق بھی پاکستانی معاشرے سے ہے، لیکن ان کے موضوعات کی طرح ان کے کرداروں کی دنیا بھی بیحد وسیع ہے۔ یہ کردار ایسی نہج سے پیش کئے گئے ہیں کہ ان کے عمل کے دائرے شوکت صدیقی کے تصور زندگی کے ساتھ طبقاتی زندگی کے سارے نشیب وفراز اور خوب وزشت کو ابھار کر سامنے لاتے ہیں لیکن ان میں حقیقی زندگی کی صفت بھی موجود رہتی ہے۔ ان کے کردار زمین اور ماحول سے تعلق رکھتے ہیں لیکن انفرادی زندگی کی کیفیتوں کو بھی پیش کرتے ہیں۔ یہاں معاشرے کی مفاد پرستی اور خود غرضی کے ساتھ زندگی کی برتر صورتوں کا اشارہ ملتا ہے۔ تمام کردار کسی نہ کسی صورت سے معاشرے کو آئینہ دکھاتے ہیں۔ (۸۵) ''شوکت صدیقی بھی جمیلہ ہاشمی اور غلام عباس کی طرح کردار نگاری کی حکمت کو برتنے کا ہنر استعمال کرتے ہیں۔ ان کے کرداروں میں حقیقی اور زندہ لوگوں سے مشابہت کا قریبی تعلق ہوتا ہے۔'' شوکت صدیقی نے اپنے کرداروں کے ذریعہ اپنے دور کی زندگی کی کشمکش اور تضادات کو پیش کیا ہے لیکن ہر تضاد اور کشمکش سے انسانی صفات کی ترجمانی ہوتی ہے۔ پھر شوکت صدیقی کے یہاں متعدد کرداروں کا جو ہجوم ہے وہ بے معنی نہیں بلکہ یہ کردار ان کے سماجی شعور اور فنی بصیرت کا واضح اشارہ بھی ہیں۔ 'خدا کی بستی' شوکت صدیقی کا پہلا ناول ہے جو

قیام پاکستان کے بعد اپنے عہد کی زندگی اور معاشرتی خرابیوں کا آئینہ ہے۔'خدا کی بستی' کو جو مقبولیت حاصل ہوئی اس کی بڑی وجہ کردار نگاری کا مضبوط اور جاندار پہلو ہے۔

(۸۶)''کسی فنکار کا اس سے بڑھ کر معراج کمال اور کیا ہے کہ وہ کرداروں کو کاغذ پر اس طرح زندہ کر دے کہ لکھنے والے کا سارا معاشرتی شعور خود پڑھنے والے میں حلول کر کے اس تفہیم اور ابلاغ کو اجاگر کرے جس طرح لکھنے والا چاہتا ہے۔'' شوکت صدیقی کے کرداروں میں یہ خوبی ملتی ہے۔(۸۷)''حالات کے دائروں میں کردار کی شخصیتیں خود ابھرتی ہیں، ناول نگار کو کچھ کہنے کی ضرورت نہیں پڑتی، وہ کردار جو شروع میں محض ہیولے کی حیثیت رکھتے ہیں واقعات کی رفتار کے ساتھ اپنی تشکیل کے مدارج طے کرتے اور آخر میں جانے پہچانے معلوم ہونے لگتے ہین۔ناول کے اختتام پر ان سے جدا ہونے کا افسوس ہوتا ہے۔''

اس بیان کی صحت کا اندازہ اس سے لگایا جاسکتا ہے کہ جب 'خدا کی بستی' پاکستان ٹیلی وژن سے دکھایا جارہا تھا تو ان کرداروں کے ساتھ لوگوں کی محبت یا نفرت کا یہ عالم تھا کہ(۸۸)''روزانہ شوکت صدیقی کے پاس بڑی تعداد میں سیریل دیکھنے والوں کے ٹیلیفون آتے تھے، اکثر ناظرین کہتے تھے کہ نوشا کی ماں سخت بیمار ہے، اسے مرنے نہ دیں، بہت سے ناظرین التجا کرتے تھے نوشا کو جیل مت بھجوائیں، آپ کے ہاتھوں میں قلم ہے اب بھی آپ اسے بچاسکتے ہیں۔ظفر صدیقی جنہوں نے ڈاکٹر موٹو کا کردار ادا کیا تھا وہ لوگوں میں اس قدر نامقبول تھے کہ راہ چلتے لوگ ان کے گھر میں جب چاہتے پتھر برساتے، ظہور احمد جنہوں نے 'خدا کی بستی' میں ایک گھٹیا درجے کے شوہر نیاز کا کردار ادا کیا تھا، زہر خورانی کے ذریعہ جو اپنی بیوی کو موت کی گھاٹ اتارنا چاہتا تھا، جب وہ راستوں پر نکلتے تو لوگ ہوٹنگ کرتے اور مجمع نے انہیں زدوکوب بھی کیا۔ظفر صدیقی سے ایک بار ایک عورت نے سوال کیا کہ کیا اب بھی آپ ڈاکٹر موٹو کا کردار ادا کررہے ہیں، ظفر صدیقی نے یہ سمجھ کر کہ عورت ایک برے کریکٹر کو اتنی مہارت سے ادا کرنے پر خراج تحسین ادا کرے گی، جلدی سے بولے۔ ہاں ہاں! عورت نے بغیر کسی ہچکچاہٹ کے ان کے منہ پر تھوک دیا۔''

شوکت صدیقی کے کردار اگر عوام میں اس قدر مقبول تھے تو ظاہر ہے اس کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ ایسے لوگ ہمارے درمیان زندگی گزارتے ہیں۔یہ پاکستانی معاشرے کی کہانی ہے اور یہ کردار معاشرے کے کردار ہیں لیکن انہیں جیتا جاگتا بنادیا گیا ہے۔کرداروں کی تشکیل اتنی فطری سادہ اور مکمل ہے کہ اس کے کرداروں کو لوگ اپنے درمیان پاتے ہیں اور ان سے شدید نفرت اور شدید محبت کا اظہار کرتے ہیں۔'خدا کی بستی' کے تمام کردار ایک طرف تمام انسانی خصوصیات رکھتے ہیں، دوسری طرف انہیں اس طرح ڈھالا گیا ہے کہ ان کا طبقاتی پس منظر بھی اجاگر ہوتا ہے۔'خدا کی بستی' اور دوسری تخلیقات میں شوکت صدیقی نے زیریں دنیا کے جن جرائم پیشہ کرداروں کی تشکیل کی ہے اس میں حقیقت کا رنگ اس لئے نظر آتا ہے کہ شوکت صدیقی ان کرداروں کے درمیان وقت گزار کر ان کی فطرت کے رازداں بن چکے تھے۔چنانچہ وہ کہتے ہیں(۸۹)''میرا تعلق اگرچہ جرائم پیشہ طبقے سے نہیں رہا لیکن میں نے کم از کم ان کا مشاہدہ ضرور کیا ہے۔ ہندوستان سے یہاں آنے کے بعد مجھے رہائش کا مسئلہ درپیش ہوا جہاں بھی سر چھپانے کو جگہ ملی، وہیں ٹھہر گیا۔ رہائش کے سلسلے میں مجھے ان جرائم پیشہ لوگوں کو بہت قریب سے دیکھنے کا موقع ملا۔ان کی گفتگو سنی، ان کے حوالے سے لوگوں نے واقعات بتائے۔'خدا کی بستی' میں بردہ فروش، شاہ جی، خلیفہ گرہ کٹ اور ان جیسے دوسرے کردار یقیناً حقائق پر مبنی ہیں۔ میں نے ان لوگوں کو دیکھا ہے، ان سے ملا ہوں، ان کے متعلق میری معلومات بہت اچھی ہیں۔ میں نے سال ڈیڑھ سال ان کے درمیان گزارا ہے۔'' شوکت صدیقی کا یہی ذاتی مشاہدہ ان کے جرائم پیشہ

کرداروں کے داخلی اور خارجی زندگی اور ان کے اعمال اور افعال میں حقیقت کا رنگ بھرتا ہے۔

(۹۰) ''شوکت صدیقی کے اس ناول میں مختلف انواع کے افراد ملتے ہیں لیکن ان کی نوعی خصوصیت کے ساتھ ساتھ ان کی فردی شخصیت بھی نمایاں کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔'' یہ کردار صرف اس لئے سامنے نہیں لائے گئے ہیں کہ اس سے ظلم اور جبر کرنے والے اور ظلم و جبر کا شکار ہونے والوں کے لئے نفرت اور محبت کے تاثرات کو اجاگر کیا جائے، یا جیب کتروں، قاتلوں اور استحصالی قوتوں کے مکر و فریب اور ان کی عیاری اور چالاکی سے ہمیں آگاہی ملے۔ شوکت صدیقی کا فن اور ان کی سماجی حقیقت نگاری کا معیار اس سے کہیں بلند ہے۔ (۹۱) ''تخیلاتی رومانیت کی اس بے آواز استحصالی دنیا سے ہٹ کر کھلی سماجی بے انصافی، طاقت کی بالادستی اور دھونس اور دھاندلی کی بھی ایک جیتی جاگتی دنیا ہمارے گردموجود ہے۔ شوکت صدیقی نے اس دنیا سے بھی کرداروں کو چنا ہے۔ ان کو ظلم و ستم کا شکار ہونے کا احساس بھی دلایا ہے۔''

شوکت صدیقی نے کرداروں کی تشکیل اور تعمیر میں اسی سائنٹیفک طریقہ کار کو برتا ہے۔ ان کے کردار جہاں اپنے طبقے کی نمائندگی کرتے ہیں وہاں ان کی انفرادی شخصیت بھی سامنے آتی ہے اور ماحول کی الجھنوں اور کشمکش کی آئینہ داری بھی ہوتی ہے۔ 'خدا کی بستی' میں شوکت صدیقی نے پاکستان کے نوتشکیل معاشرے کی خامیوں اور خرابیوں کو پیش کیا ہے۔ نوشا، راجہ اور شامی تین معاشرے کے ٹھکرائے ہوئے بچے صرف مظلومیت کا پیکر نہیں بلکہ معاشرتی صورتحال کی ابتری کی علامتیں ہیں۔ اسی طرح سلطانہ کی ماں اور سلطانہ کے کردار کی تشکیل میں اس بات کا احساس ہوتا ہے کہ سلطانہ کی ماں نے حالات کے جبر اور عدم تحفظ کے احساس سے مجبور ہو کر نیاز کے دامن میں پناہ لی اور نیاز نے اسے ہوس زر کی خاطر موت کے گھاٹ اتار دیا، یہاں سلطانہ کی ماں مظلومیت کا پیکر نظر آتی ہے اور سلطانہ جس نے آنکھیں کھول کر اپنے گردو پیش مفلسی، محرومی اور مصائب کی ایک دنیا کے سوا اور کچھ نہیں دیکھا، جس کو دو بھائیوں کی مفارقت کا صدمہ سہنا پڑا، جسے سوتیلے باپ کی ناجائز اولاد کو جنم دینا پڑا، جسے سلمان نے محبت کے دعوے کے باوجود سہارا دینے سے معذرری کا اظہار کیا۔ لیکن ان ساری آزمائشوں سے گزرنے کے بعد بھی اس کی معصومیت اور نسائیت باقی رہتی ہے۔ آخر میں پروفیسر احمد علی نے جب اسے سہارا دینا چاہا تو وہ ان کا ہاتھ تھام لیتی ہے۔ شوکت صدیقی نے اس کردار کے ذریعہ متوسط طبقے کی عورت کی فطری مظلومیت کو جو سلطانہ کی فردی خصوصیت بھی ہے زبان عطا کی ہے۔ (۹۲) ''خدا کی بستی کا سب سے نازک اور سب سے اہم کردار سلطانہ کا ہے۔ جو کئی بار لٹتی ہے، یہاں تک کہ اپنے باپ کے ہاتھوں بھی لوٹی جاتی ہے، لیکن اس کی فطری معصومیت، سادگی اور دلکشی آخر تک برقرار رہتی ہے۔''

راجہ، نوشا اور شامی کے کردار تو 'خدا کی بستی' کے اہم کردار ہیں، خاص طور سے راجہ کا کردار بہت جاندار ہے، وہ نوشا اور شامی سے عمر میں بڑا ہے، زیادہ فہم اور سمجھ رکھتا ہے۔ ایک کوڑھی بھکاری اس کا ذریعہ آمدنی ہے، وہ ایک باہمت لڑکا ہے جو اپنے دونوں دوستوں کو بھی حوصلہ دیتا ہے۔ اس کردار کی تشکیل میں انسان دوستی اور چھپی ہوئی دردمندی کا رنگ ٹپکتا ہے۔ ناول کے اختتام کے قریب راجہ کوڑھ کے مرض میں مبتلا ہو جاتا ہے، اس کا دنیا میں کوئی نہیں۔ آخر میں صرف ایک کتا اس کا ہمدرد اور غمگسار اس کے ساتھ نظر آتا ہے۔ کوڑھ کے ہسپتال میں اس کی ٹانگ کاٹ کر اسے فٹ پاتھ پر ایڑیاں رگڑ کر مرنے کے لئے چھوڑ دیا جاتا ہے۔ یہ انجام جتنا اندوہناک ہے، وہاں اس سے شوکت صدیقی کے نظریۂ فن کی ترجمانی بھی ہوتی ہے۔ وہ ان کرداروں کے ذریعے ظلم اور استحصالی معاشرے کے لئے اپنے قاری کے دل میں نفرت اور غصہ کی لہر پیدا کرنا چاہتے ہیں اور اس میں کامیاب رہے ہیں۔ ایک ایسے معاشرے میں جہاں دولت، منصب اور جاہ پرستی کا

بھوت دندنار ہا ہو، مظلوموں کا یہ انجام حقیقت پر مبنی ہے۔اس کے برعکس خان بہادر، نواب فرزند علی کا کردار جس غرض کے لئے انہوں نے تشکیل دیا ہے، اس کی بھی تکمیل ہوتی ہے۔ یہ کردار ایک عوامی مجرم کا کردار ہے۔شوکت صدیقی نے اس کردار کے ذریعہ سرمایہ دارانہ ذہنیت کی تمام چالاکیوں، عیاریوں اور سفاکیوں کا پردہ چاک کیا ہے۔ چودھری فرزند علی اسمبلی کا ممبر بن جاتا ہے، وزارت کا امیدوار بھی ہے۔اس کے بچے باہر کے ملکوں میں اعلیٰ تعلیم حاصل کر رہے ہیں لیکن شوکت صدیقی کے قلم نے اس کا اصلی چہرہ دکھا دیا ہے۔سرمایہ دارانہ معاشرے میں سزا ان لوگوں کو ملتی ہے جو مظلوم ہوں۔خان بہادر فرزند علی جیسے لوگ معاشرے، ملک اور قوم کے مجرم ہیں۔شوکت صدیقی نے فرد جرم عائد کر کے ایسے مجرموں کو عوام کی عدالت میں فیصلے کے لئے کھڑا کیا ہے۔(۹۳)''شوکت صدیقی ایک فن کار ہیں، محض عوامی فنکار انہیں نواب فرزند علی کے انجام سے کیا سروکار، انہیں تو راجہ، نوشا، سلطانہ، انو کی زندگیوں سے دلچسپی ہے، وہ ان سے محبت کرتے ہیں اور انہیں سزا بھی دیتے ہیں۔نواب صاحب کو انہوں نے عوام کے رحم و کرم پر چھوڑ دیا ہے۔'' نفرت اور استکراہ کی جو کیفیت اس کردار کے لئے قاری کے دل میں پیدا ہوتی ہے اس سے ناول نگار کا اس کردار کی تعمیر و تشکیل کا مقصد پورا ہو جاتا ہے۔ یہ نفرت اور استکراہ صرف اس کردار کے لئے نہیں بلکہ ان تمام خرابیوں کے لئے ہے جس کی وہ کردار نمائندگی کر رہا ہے۔'خدا کی بستی' ایک ایسا ناول ہے جس کے کردار افسانوی ادب میں ناقابل فراموش ہیں(۹۴)''خدا کی بستی کے کردار راجہ، نوشا، انو، شامی، سلطانہ، سلطانہ کی ماں، نیاز، سلمان، ڈاکٹر خیرات محمد، شاہ جی، صفدر، بشیر، ڈاکٹر زیدی، پروفیسر کلیم اللہ، نادرہ، استاد پیڈ رو صرف ناول ہی میں نہیں ملتے بلکہ یہ وہ لوگ ہیں جو پاکستان کے مستقل شہری ہیں اور ہمارے آس پاس زندگی گزارنے میں مصروف ہیں۔'' شوکت صدیقی کے کردار ناول کے صفحات میں ہی نہیں بلکہ ان کے باہر معاشرے کے پورے پس منظر میں زندہ ہیں اور یہی شوکت صدیقی کی کردار نگاری کا زندگی آمیز پہلو ہے جو 'خدا کی بستی' کی مقبولیت اور اثر پذیری کی صورت میں ظاہر ہوا۔

جانگلوس

جانگلوس شوکت صدیقی کا بڑے کینوس اور وسیع پس منظر کا حامل ناول ہے۔ یہ تین جلدوں پر مشتمل ہے۔

حقیقت یہ ہے کہ پاکستان میں لکھا جانے والا یہ پہلا ناول ہے جو نہ صرف پاکستان کے صوبوں کے دیہی معاشرے کے تناظر میں لکھا گیا ہے بلکہ شوکت صدیقی نے سماجی حقیقت نگار کی طرح جاگیردارانہ اور زمیندارانہ معاشرے میں جنم لینے والے استحصال، طبقاتی کشمکش اور ظلم و جبر کا شکار ہونے والے مزارعوں، کمیوں اور ان سے متعلق تمام مسائل کو موضوع بنایا ہے۔ اس کی اہمیت یوں بھی ہے کہ (۹۵)''اس ناول کے لکھنے میں پاکستان کے مختلف علاقوں کی دیہاتی زندگی کی تفصیلات جن میں زبان جغرافیائی صفات اور تمدنی روایات سب شامل ہیں کے اکتساب میں شوکت صدیقی نے جو محنت کی ہے وہ خود خراج تحسین طلب کرتی ہے۔'' اس میں کوئی شک نہیں کہ جس لامحدود زندگی اور مختلف علاقوں کی طبقاتی زندگی کی ہر سطح کی یہاں آئینہ داری ملتی ہے اور اس میں جس طرح داستانوں جیسے تحیر، خوف اور دہشت کے عناصر کی بہتات اور ہر علاقے کی ثقافت کا بیان ملتا ہے وہ بغیر لگن اور محنت کے ممکن نہیں۔ شوکت صدیقی کی یہ منفرد تخلیق ایسی شناخت ہے جو چاروں صوبوں کے موسم، کھیت کھلیان، علاقائی رقص و موسیقی، رسم و رواج، خوشی اور غمی اور بدلتے ہوئے موسموں کی خوشبو اپنے اندر پنہاں رکھتی ہے۔ شوکت صدیقی کی یہ تخلیق داستانوں کی سی وسعت اور ہمہ گیری اختیار کر لیتی ہے۔ لیکن ان کے یہاں کرداروں کی تشکیل داستانوں سے الگ ہے، یہ گوشت پوست کے انسان ہیں جو سانس لیتے اور دکھ کا بوجھ اٹھائے زندگی کے سفر پر گامزن ہیں۔ شوکت صدیقی کے یہ کردار جانگلوس میں ایک بڑی حقیقت سے پردہ اٹھاتے ہیں اور ہمیں یہ بتاتے ہیں (۹۶)''پاکستان میں جاگیردارانہ معاشرہ اپنی خرابیوں اور زوال آمادگی کے باوجود ختم نہیں ہوا بلکہ پیچ در پیچ حالات میں نئی ہیبت، نئی تنظیم اور نئی قوت کے ساتھ ظاہر ہوا۔ اس نئی تنظیم، نئی قوت بلکہ نئی بے رحمی اور نئی دہشت کو شوکت صدیقی نے جس قدر بیان کیا ہے اس کی مثال اردو میں اور کوئی نہیں ملتی۔''

جانگلوس میں شوکت صدیقی نے کرداروں کی تشکیل اتنی مہارت اور سماجی بصیرت سے کی ہے کہ لالی، رحیم داد سے لیکر جمیلہ، شاداں، احسان شاہ، چاکر خان سرگانی، مراد خاں شاہانی اور اس قبیل کے سارے کردار جہاں اپنی فطری خصوصیت رکھتے ہیں وہاں ان کی طبقاتی خصوصیت بھی آپ ہی آپ سامنے آجاتی ہیں۔ کرداروں کی تراش خراش اور ان کی اٹھان میں کہیں بھی ناول نگار کی مداخلت نہیں معلوم ہوتی۔ یہ سارے کردار اپنے طور پر زندہ ہیں اور زندہ انسانوں کی طرح دکھ سہتے اور زندگی کا مقابلہ کرتے نظر آتے ہیں۔ رحیم داد اور لال دین جسے لالی کہا جاتا ہے، منٹگمری جیل کے مفرور قیدی ہیں۔ ان سے شوکت صدیقی نے بڑا کام لیا ہے، وہ جو کچھ دیکھتے ہیں ان کے ذریعے دیکھتے ہیں۔ معاشرتی بگاڑ، معاشی استحصال، زمینداروں اور جاگیرداروں کی آپس کی گٹھ جوڑ، متروکہ جائیداد پر قابض ہونے کے لئے ان کی تگ ودو، افسر شاہی سے ان کی ملی بھگت، یہ سارے کردار اس لئے تشکیل دیئے گئے ہیں کہ ان کے ذریعے ظلم اور ناانصافی کو ظاہر کر کے انسانوں کے ضمیر کو جھنجھوڑا جائے، ان کے ادراک، ان کے دانش اور فہم کو بیدار کیا جائے۔ ان کے اندر ظلم اور شقاوت کے اصل محرکات کو جاننے اور سمجھنے کی حس پیدا کی جائے۔ ایک طریقہ تو یہ ہے کہ معاشرے میں ہونے والے ظلم اور جبر کو یک طرفہ طور پر بیان کر دیا

جائے، دوسرا طریقہ یہ ہے کہ ان زیادتیوں کے پیچھے جو سماجی، سیاسی اور معاشی عوامل ہیں ان کو بے نقاب کیا جائے اور یہ کام کرداروں کے ذریعے ہو، معروضی انداز میں مداخلت بیجا کے بغیر۔'خدا کی بستی' سے بھی زیادہ وسیع پیمانے پر یہاں کرداروں کا ہجوم نظر آتا ہے۔(۹۷)''نوزائیدہ معاشرتی رابطے اور طبقہ داری طرزِ عمل کی چکی کے بھاری پاٹوں میں پستے ہوئے انسانوں کے غول شوکت صدیقی کے قلم سے کاغذ پر یوں اترتے محسوس ہوتے ہیں جیسے فلم کے پردے پر حقیقی مناظر لہراتے چلے جائیں۔''

پنجاب کی دیہی زندگی کے حوالے سے مختلف طبقات کے چھوٹے بڑے کردار موجود ہیں۔ مشرقی پنجاب سے آنے والے مہاجر بھی ہیں جو اپنے بچھڑے ہوئے عزیزوں کی تلاش میں سرگرداں ہیں اور سخت محنت کر کے اپنے کنبے کی پرورش کرنے والے مزدور بھی، مغویہ عورتیں بھی ہیں اور کسان اور کاشتکار بھی ہیں جو زمیندار کے آگے مجبور ہو کر جرائم کا راستہ اختیار کرتے ہیں۔ جہاں تک حرکت اور زندگی کا تعلق ہے، یہ کہیں بھی بے جان تصویری پیکر نظر نہیں آتے۔ شوکت صدیقی کے کرداروں پر یہ اعتراض ہے کہ (۹۸)''یہ کردار کاغذی تصویروں کی طرح چسپاں کئے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ یہ کبھی زندہ نہیں ہو سکتے، شاید اس لئے کہ ناول نگار نے فرد کے ذاتی تحرک پر کم اور دستاویزیت پر زیادہ توجہ صرف کی ہے۔'' یہ اعتراض سراسر کم فہمی پر مبنی ہے، اس سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اعتراض کرنے والے نے پریم چند سے لیکر راجندر سنگھ بیدی اور شوکت صدیقی تک حقیقت نگاری کی روایت کو فراموش کر دیا ہے۔ اعتراض کا یہ ایک پہلو ترقی پسند شعور کی نفی بھی ہے۔

شوکت صدیقی نے حقیقت نگاری کو یہاں جس سطح پر پیش کیا اور دیہی معاشرے کے طول عرض میں سفر کر کے جن تفصیلات اور جزئیات کو شدید محنت کے بعد اکٹھا کیا ہے اس کے اظہار کے لئے دستاویزیت کا رجحان موزوں ترین صورت ہے۔ دستاویزیت ہی نے شوکت صدیقی سے ایسے کردار تخلیق کروائے ہیں جو زندگی کی حرارت اور حرکت سے بھرپور ہیں، پھر یہ کردار اپنی معنویت بھی رکھتے ہیں۔ (۹۹)''جانگلوس میں لالی، رحیم داد، جمیلہ اور شاداں کے علاوہ سلیم لودھی کا کردار بڑی معنویت کا حامل ہے۔'' ناول کو آگے بڑھانے اور واقعات کے دروبست میں ان کرداروں کا بھرپور حصہ ہے۔ شوکت صدیقی نے جانگلوس کی تخلیق سے پہلے سرائیکی اور پنجابی زبان سیکھی، ان علاقوں میں گئے، لوگوں سے ملاقاتیں کیں۔ پنجاب کی دیہی زندگی اور ان علاقوں اور راستوں کو جاننے کے لئے چارٹ، نقشہ جات اور حوالہ جاتی کتابوں کا مطالعہ کیا۔ کاغذی پیکروں کی تشکیل کے لئے اتنی محنت کی ضرورت نہیں ہوتی اگر بنظر انصاف دیکھا جائے تو جانگلوس کی اہم ترین خصوصیت کرداروں کی تشکیل و تعمیر ہے۔ یہاں کرداروں کی پوری دنیا آباد ہے اور ہر کردار اپنی علاقائی زبان میں گفتگو کرتا ہے۔ اس کا لب ولہجہ اس کی شناخت کرواتا ہے اور اس طرح اس کی زندگی جن مسائل کے نرغے میں ہے اس کی نشان دہی خود بخود ہو جاتی ہے۔ (۱۰۰)''شوکت صدیقی مخصوص کرداروں اور ماحول کی تخلیق بڑی محنت سے کرتے ہیں۔ شوکت صدیقی کے فن کا منتہا محض ماحول کی تخلیق نہیں، وہ ماحول کی تخلیق اس لئے کرتے ہیں کہ ان کے کردار مخصوص ماحول میں رہ سکیں۔ یہ کردار آج کی زندگی کے انتشار، بے چینی اور ہمہ گیر الجھنوں کے ترجمان ہیں۔''

شوکت صدیقی کے کرداروں کی تشکیل میں زندگی اور انسان کے وسیع مشاہدہ کا اثر نظر آتا ہے۔ لہٰذا یہ اعتراض کہ یہ تصویروں کی طرح چسپاں کئے ہوئے کردار ہیں اور زندگی سے خالی ہیں اور مصنف نے صحافیانہ بیان پر زیادہ توجہ کی ہے کسی طرح صحیح نہیں۔ لالی کا کردار جانگلوس میں بنیادی حیثیت رکھتا ہے۔ شوکت صدیقی نے اس کردار کی تشکیل میں بڑی محنت اور توجہ صرف کی ہے، وہ مفرور مجرم ہے، جانگلی

ہے۔اس سے لوگ نفرت کرتے ہیں، پولیس اس کی تلاش میں چھاپے مارتی ہے، لیکن اس مفرور مجرم میں انسانی اوصاف زندہ ہیں۔وہ ہمیشہ لوگوں کی مدد پر آمادہ رہتا ہے، ان کے لئے خطرات مول لیتا ہے، وہ ایسا مجرم ہے جسے ضلع کا ڈپٹی کمشنر ہمدانی نائٹ آف دی گریٹ سسپنس میں امپائر بناتا ہے۔اسے سب اپنے مقصد کے لئے استعمال کرتے ہیں، وہ سب کے کام آتا ہے۔معاشرے کے ان بڑے چوروں کے بھی جنہیں دولت کے بل بوتے پر قانونی تحفظ حاصل ہے(۱۰۱)''لالی اور رحیم داد قید خانے کے دو مفرور مجرم ناول کے مرکزی کردار ہیں۔شوکت صدیقی نے ان کے وسیلے سے ہی یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ اس معاشرے میں اصل مجرم قید خانے کے اندر نہیں بلکہ باہر رہتے ہیں، یہ وہ مجرم ہیں، مملکت اور سیاست کا سارا نظام جن کے ہاتھوں میں ہے۔''لالی ایسا ہمدرد اور معصوم شخص ہے کہ لوگ جی بھر کر اس کی معصومیت سے فائدہ اٹھاتے ہیں اور پھر چودھری نورالٰہی کے بیٹے ارشاد الٰہی کو اس کے باپ کی جائیداد پر قبضہ دلانے کی کوشش اسے جیل خانے سے پاگل خانے پہنچا دیتی ہے۔یہ انجام حقیقت سے قریب تر ہے، ہمارے معاشرے میں عموماً ایسا ہی ہوتا ہے اور بہت سے لوگ ناکردہ گناہوں کی پاداش میں پاگل خانوں میں ڈال دیئے جاتے ہیں۔لالی کے کردار میں زندگی کی حرکت اور توانائی ہے۔وہ ایسا کردار ہے جو صرف ناول کے صفحات پر ہی نہیں بلکہ زندگی کے راستوں پر بھی ہمیں ملتے ہیں۔جانگلوس کے ہر کردار کی اٹھان اور اس کی تشکیل پس منظر کی جزئیات اور تفصیلات دونوں کو پیش کرتی ہے۔یہاں جاگیردار اور زمیندار طبقے کے کردار اس طرح تشکیل دیئے گئے ہیں کہ اس طبقے کی ساری برائیاں اور خامیاں نہ صرف ہمارے سامنے آتی ہیں بلکہ ان کی طبقاتی خصوصیات بھی ظاہر ہو جاتی ہیں۔

انگریزوں نے اپنی حکومت کی جڑوں کو مضبوط کرنے کے لئے اور ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی میں وطن سے غداری اور انگریزوں سے وفاداری کے صلے میں بڑی جاگیریں عطا کی تھیں۔یہاں تک کہ اپنے اردلیوں اور سائیسوں کو بھی زمینیں اور جاگیریں انعام میں دیں۔احسان شاہ مراد خاں شابانی اور اسی طرح دوسرے جاگیردار انگریزوں کے جانے کے بعد بھی ان کے دور ستم اور استبداد کو زندہ رکھے ہوئے تھے۔یہ سید اور شاہ کہلائے اور جنہوں نے انگریزون کے خلاف تلوار اٹھائی وہ جانگلی کہلائے۔جاگیرداروں اور زمینداروں کا سلوک پاکستان بننے کے بعد بھی اپنے کمیوں اور مزارعوں کے ساتھ نہایت غیر انسانی رہا۔وہ اپنے کمیوں سے رسہ گیری کرواتے، مویشیوں کی چوری کا دھندا کرواتے، سارے ہی بڑے زمینداران غیر قانونی دھندوں میں ملوث تھے۔(۱۰۲)''مجھے تو ایسا لگتا ہے کہ میاں داد اور حاجی حبیب دونوں نے اس معاملے میں مسکوٹ کر رکھی ہے۔میاں داد تجھے بے دخل کر کے زمین ہتھیانا چاہتا ہے، حاجی تیری گھر والی کو اپنے پاس رکھنا چاہتا ہے، دونوں یہی چاہتے ہیں کہ رسّہ گیری کے دھندے میں تجھے استعمال کریں، تجھ سے مویشیوں کی چوری کرائیں، خون کروائیں ڈکیتی کروائیں، تیں نوں پتہ نہیں سارے ہی وڈے زمیندار یہی دھندا کرتے ہیں۔''مزارعوں اور کمیوں کی عورتوں کو جو یہی معاشرے میں مرد کا بازو ہوتی ہیں، جب جی چاہتا ہے اٹھوا لیتے ہیں، انہیں نہ صرف اپنی ہوس کا نشانہ بناتے ہیں بلکہ اپنے مہمانوں اور سرکاری افسران کو بھی یہ عورتیں بڑی فراخ دلی سے پیش کی جاتیں ہیں۔ان کی جاگیروں میں بہت سی عورتیں قیدیوں کی طرح زندگی گزارتیں ہیں۔جاگیردارانہ معاشرے کی ان خرابیوں کو پیش کرنے کے لئے شوکت صدیقی نے یہ سارے کردار تشکیل دیئے ہیں۔(۱۰۳)''خدا کی بستی کی طرح جانگلوس بھی اپنی واقعات نگاری اور کردار سازی کے ذریعہ ہمارے معاشرتی وسماجی صورت حال کی حقیقی صورت گری کرتا ہے۔''

مصنف نے اپنی طرف سے کچھ نہیں کہا، یہ سارے کردار ایک کے بعد ایک سامنے آتے ہیں اور اس وسیع دنیا میں پیش آنے والے واقعات کی حقیقی سرگزشت سناتے ہیں۔شوکت صدیقی جاگیردارانہ معاشرے کے اندرونی نظام اور اس کی ساری پیچیدگیوں کو

کرداروں کے وسیلے سے سامنے لانے میں کامیاب ہوئے ہیں، اسی طرح پاکستان میں ہجرت کرکے آنے والے مہاجروں اور غیر مہاجروں نے متروکہ املاک کے الاٹمنٹ میں جو دھاندلیاں کیں اور جعلی کلیم پاس کرواکر لوگ راتوں رات امیر کبیر بن گئے، جاگیردار اور زمیندار بن گئے، یہ سب سرگزشت جانگلوس میں ملتی ہیں۔ 'جانگلوس' کے کرداروں سے ان کی مکمل وضاحت ہوتی ہے۔ پٹواریوں، تحصیل داروں اور کلیم افسروں کی لوٹ مار کی تفصیل کرداروں کے ذریعہ ہی بیان کی گئی ہے۔ اس طرح وہ سب اپنے اصلی روپ میں ہمارے سامنے آجاتے ہیں۔ پٹواریوں اور کلیم افسروں کے گٹھ جوڑ سے حق دار اپنے کلیم سے کس طرح محروم کردیئے جاتے ہیں، یہ بھی کرداروں کے ذریعہ ہی واضح ہوتا ہے، ساتھ ہی رحیم داد کی انفرادی خصوصیت کو بھی پوری طرح نمایاں کیا گیا ہے، جو جیل سے فرار ہونے والا ایسا مجرم ہے جو مجرمانہ ذہنیت رکھتا ہے۔ چودھری نورالٰہی نے اسے اپنے گھر میں پناہ دی تھی، رات کو جب وہ سویا ہوا تھا، گلا دبا کر وہ اسے مار دیتا ہے اور زمینوں کے کاغذات چرا کر فرار ہوجاتا ہے۔ جانگلوس میں نسائی کرداروں کی پیشکش بھی بڑی معنی خیز ہے، ایک طرف مغویہ عورتیں، پاروتی، صابرہ، سکینہ اور زینت ہیں جو تقسیم کے بعد فرقہ وارانہ فسادات کے دوران اپنے رشتہ داروں سے بچھڑ کر حالات کی بے رحمی کا شکار ہوئیں۔ دوسری طرف رحمتے، سلہوی، نوراں، جنتے اور اسی قبیل کی عورتیں ہیں جن کی زندگیاں جاگیرداروں کی نجی ملکیت ہیں۔ وہ ان سے کھلونوں کی طرح کھیلتے ہیں اور پھر کوڑے کے ڈھیر پر پھینک دیتے ہیں۔

شوکت صدیقی نے عورتوں کی اس بھیڑ میں دو ایسے نسائی کردار بھی تشکیل دیئے ہیں جن میں طاقت، نسائی غرور اور وقار کا احساس ہوتا ہے۔ جمیلہ جو پاروتی سے جمیلہ بنی اپنی دلکشی، معاملہ فہمی اور عزت و وقار کے حوالے سے قاری کے ذہن پر چھا جاتی ہے۔ شاداں دیہات کی ان پڑھ عورت ہوتے ہوئے بھی ایک الگ اور منفرد خصوصیت رکھتی ہے۔ (۱۰۴) ''وہ جب اپنے محبوب کو قتل کرکے چھری ہاتھ میں لئے دہشت کے عالم میں لالی کو نظر آتی ہے تو یہ منظر مصنف نے بڑی خوبصورتی و فنکاری سے اس طرح پیش کیا ہے کہ پڑھنے والا سب کچھ چشم تصور سے دیکھ سکتا ہے۔ شاداں جس طرح آزمائش کی گھڑیوں میں عمل کرتی ہے اور جس مستعدی، ذہانت اور خلوص کو اپنے کردار سے نمایاں کرتی ہے وہ اسے ایک جیتے جاگتے کردار کا روپ دیتا ہے۔'' شاداں کا کردار ایک مکمل کردار ہے، وہ ظالم سے انتقام لینے کا دم خم رکھتی ہے۔ اس نے اپنے محبوب کو بے وفائی اور اپنی تذلیل کا بدلہ لینے کے لئے اسے اپنے ہاتھوں سے ذبح کردیا۔ جانگلوس کی تیسری جلد میں رحیم داد ایک مجرم نہیں، کوٹلہ ہرکرشن کے زمیندار کی حیثیت سے سامنے آتا ہے۔ زرعی اصلاحات کی وجہ سے اسے کسی ایسے آدمی کی تلاش تھی جس پر اسے قابو حاصل ہوتا کہ وہ حکومت سے اپنی زمین بچانے کے لئے اس کے نام کردے۔ ان حالات میں شاداں اور رحیم داد کی ملاقات ہوتی ہے، رحیم داد نے اپنی مطلب براری کے لئے شاداں سے شادی کرلی۔ لیکن رحیم داد کی نیت جاننے کے بعد کہ وہ اسے طلاق دیدے گا، رحیم داد سے بھی اس دھوکہ دہی کا بدلہ شاداں نے اسی طرح لیا جس طرح اپنے پہلے محبوب سے لیا تھا۔ (۱۰۵) ''شاداں نے لالی کو بتایا میں نے آہستہ سے چاکو کھولا اور رحیم داد کا گلا کاٹ دیا۔ وہ ذرا دیر بعد ختم ہوگیا۔'' یہ سارے کردار جو جانگلوس میں موجود ہیں صرف اس لئے تشکیل نہیں دیئے گئے کہ ہم ان سے نفرت یا ہمدردی محسوس کریں بلکہ ان کے ذریعے دیہی معاشرے اور جاگیردارانہ نظام کے ظلم، شقاوت اور اندرونی میکینزم کی طرف ہماری توجہ مبذول ہوتی ہے۔

شوکت صدیقی نے اکثر کرداروں کو اچھائی اور برائی کے دو عناصر کے باہم اتصال سے تشکیل دیا ہے لیکن ان کی اچھائی اور برائی میں جاری رہنے والی کشمکش کا احساس بھی ہوتا ہے۔ (۱۰۶) ''شوکت صدیقی نے دوستوفسکی کی طرح بدی کے عناصر، ماحول کے اثرات اور

وقت کے ساتھ بدلتے ہوئے کرداروں کی پوری تصویر کشی کی ہے۔'' برائی کے عناصر کیا ہیں؟ اور یہ عناصر کس طرح ذات میں پیوست ہو جاتے ہیں، شوکت صدیقی کے ناول اس کا پورا جواب دیتے ہیں۔ اس زمانے میں جب بعض رجحانات کی پیروی اور ناروا تقلید میں اردو کے افسانوں اور ناولوں میں کرداروں کی اہمیت سے انکار کر دیا گیا تھا اور ایک طرح سے کرداروں کی اہمیت ختم کرنے کی کوشش کی جا رہی تھی۔ شوکت صدیقی نے اپنے افسانوی ادب میں کرداروں کو زندہ اور متحرک بنا کر پیش کیا ان کرداروں میں زندہ رہنے اور آگے بڑھنے کی صلاحیت ہے۔ جانگلوس نے اس ناروا رجحان کی نفی ہی نہیں کی بلکہ از خود نہایت جاذب نظر کردار ہمارے سامنے پیش کئے ہیں۔

شوکت صدیقی لکھتے ہیں (۱۰۷) ''جب یہ ناول شروع کیا اس وقت عام رجحان یہ تھا کہ افسانوں اور ناولوں میں کردار کی اہمیت ختم ہو گئی ہے یعنی اینٹی ہیرو ناول لکھے جانے لگے اور پھر یہ رجحان اور بڑھا تو اینٹی اسٹوری کا بھی رجحان آ گیا یعنی ناول اور افسانے کے مزاج اور اس کی ساخت کے خلاف بغاوت ہو گئی اور کہا جانے لگا کہ کرداروں اور واقعات کی کوئی اہمیت نہیں رہی۔ پھر ہمارا ملک تو ایسا ہے کہ مغرب کے اترے ہوئے فیشن اور مغرب میں پروان چڑھنے کے بعد مسترد ہو جانے والے خیالات کو اپنی سوچ کی بنیاد بنایا جاتا ہے۔''
شوکت صدیقی ادب میں تجربات کی ضرورت کی نفی نہیں کرتے، نئے رجحانات ہر دور کے ادب میں نمایاں مقام حاصل کرتے رہے ہیں اگر یہ تجربات اور رجحانات اپنے ماحول اور اپنے دور کی معاشرتی زندگیوں سے مطابقت رکھتے ہوں۔ یہی وجہ ہے کہ مغرب کی کورانہ تقلید سے جلد ہی ہمارے افسانہ نگاروں نے دامن بچا لیا۔ (۱۰۸) ''آخر کار جدید افسانہ نگاروں نے اس صورتحال کو محسوس کیا اور یہ بھی دیکھا کہ ان کے مفسرین میں کوئی غالب اور میر کی شرح لکھ رہا ہے، کوئی بیانیہ میں کہانی لکھنے کا مشورہ دے رہا ہے اور قاری اچھی کہانیوں کا منتظر ہے تو انہوں نے جذباتیت اور رومانیت کو پرے رکھ کر اپنا احتساب کیا اور اسی صحت مند فنی روایات کی طرف لوٹ آئے جس میں بے پناہ تخلیقی توانائی اور زندہ رہنے کی طاقت ہے۔ جدید تر کہانیوں میں حقیقت نگاری بھی ہے، فلسفہ بھی ہے، فکر بھی ہے اور فن بھی ہے، عہد بھی ہے اور سماج بھی، فرد بھی ہے اور تخیل بھی۔ اگر کچھ نہیں ہے تو لایعنی، منتشر، بے ربط خیالات نہیں ہیں۔ علامات استعارہ اور تمثیل کے نام پر لفظی گورکھ دھندا نہیں ہے۔''

جانگلوس کی مقبولیت شوکت صدیقی کی فن اور موضوع پر پوری توجہ کا نتیجہ ہے، ایسے دور میں جب بمشکل کسی ناول کا ایک ایڈیشن ہی چھپتا ہے، جانگلوس کے ۵ ایڈیشن چھپ چکے ہیں۔ شوکت صدیقی کہتے ہیں (۱۰۹) ''یہ چیز ہمارے ادب میں بڑی بات ہے کہ کسی کتاب کا دوسرا ایڈیشن چھپ جائے، بہت سی کتابیں ایسی ہیں جن کا دوسرا ایڈیشن چھپنے کی نوبت ہی نہیں آتی۔ اس کتاب کے چار ایڈیشن چھپ چکے ہیں، پانچواں چھپنے جا رہا ہے۔'' جانگلوس کی اس مقبولیت میں کرداروں کی ساخت اور پرداخت کا بڑا ہاتھ ہے۔ شوکت صدیقی جب جانگلوس لکھ رہے تھے تو ان کے کرداروں کے بارے میں لوگوں کی دلچسپی کا یہ عالم تھا کہ لوگ ان سے سوال کرتے تھے کہ اب لالی اور رحیم داد کیا کرنے والے ہیں۔ ان کا اگلا قدم کیا ہوگا۔ قاری کے دل میں تجسس کا یہ جذبہ اسی وقت پیدا ہوتا ہے جب کردار ان پر حاوی ہو جاتا ہے اور ایسا نقش مرتب کرتا ہے جو دیرپا ہو۔ شوکت صدیقی کہتے ہیں (۱۱۰) ''میں نے جانگلوس لکھنے کے لئے جس قدر محنت کی اتنی 'خدا کی بستی' اور 'چار دیواری' کے لئے نہیں کی۔ اس کا سبب یہ ہے کہ اس ناول میں حقائق جمع کئے گئے۔ اس ناول میں میرے کردار بہت سے ایسے علاقوں سے گزرے جن کے بارے میں لوگ نہیں جانتے، اکثر ایسا ہوتا تھا کہ لوگ مجھ سے پوچھتے تھے کہ اب لالی کیا کرنے والا ہے اور رحیم داد کا اگلا قدم کیا ہوگا۔ کئی بار ایسا ہوا کہ میں گھر سے ٹہلنے کے لئے باہر نکلا یا بازار میں خریداری کرنے کے لئے گیا تو لوگ میرے پاس آ کر

مجھ سے میرے ناول کے کرداروں کے بارے میں سوال کرتے تھے۔ راہ چلتے قاری کا ملنا اور کرداروں کے بارے میں بات کرنا بڑی بات ہوتی ہے۔''

جانگلوس میں کرداروں کی تشکیل اور پیشکش میں صرف ہنرمندی کا ہی ثبوت نہیں ملتا بلکہ ناول کے واقعات کو حقیقت کے اظہار کا مؤثر ذریعہ بنانے کے لئے تلاش، تحقیق اور سخت محنت کا پتہ بھی چلتا ہے۔ اردو کے افسانوی ادب میں پریم چند سے لیکر شوکت صدیقی تک کردار نگاری کا جو روشن سلسلہ ملتا ہے، جانگلوس کے کردار اس کی تکمیل بھی کرتے ہیں اور کردار نگاری کی مستحکم روایت کو آگے بڑھانے کا منصب بھی ادا کرتے ہیں۔

چار دیواری

شوکت صدیقی کا ناول چار دیواری موضوع اور پیشکش کے اعتبار سے 'خدا کی بستی' اور 'جانگلوس' سے مختلف ہے۔ اس ناول کا موضوع لکھنؤ کا زوال آمادہ جاگیردارانہ معاشرہ اور چار دیواری میں محصور عورتوں کی جہالت، توہم پرستی اور ضعیف الاعتقادی ہے۔

شوکت صدیقی کہتے ہیں (۱۱۱) ''اس میں ایک واقعہ جو بنیادی طور پر میرا دیکھا بھالا تھا جو مجھے اکساتا تھا، وہ سیاسی نہیں خالص سماجی مسئلہ توہم پرستی تھا۔ اس ناول کا بنیادی خیال یہ تھا کہ اگر عورت کو چار دیواری میں بند کر دیا جائے تو اس کی فکر بانجھ ہو جاتی ہے۔ وہ ناول میرے ۳۰،۳۵ برس کی زندگی کا احاطہ کرتا ہے۔ چار دیواری ایک انحطاط پذیر اور ٹھہرے ہوئے معاشرے کی کہانی تھی۔ جس میں جاگیردارانہ معاشرے اور گرتی ہوئی تہذیب کے حقائق تھے۔ میں نے اس کا المیہ تو نہیں لکھا کیونکہ جاگیرداری معاشرے کے انحطاط کا المیہ تو ہمارے یہاں بہت سارے لوگ لکھ رہے ہیں، میں نے اسے صرف چار دیواری کے اندر ہی رکھا، اس سے باہر نہیں لے گیا یعنی حویلی یا محل سرا کہہ لیں۔ اس میں جو کچھ بیتی ہے اسی حوالے سے بات کی ہے، اس کی تکنیک کچھ اس قسم کی ہے کہ میں نے اس دور کے رسم و رواج، رہن سہن اور جو فکری اقدار و روایات اور جو گرد و پیش کی زندگی تھی اس پر زیادہ زور دیا ہے۔'' شوکت صدیقی نے جو کہانی چار دیواری میں پیش کی ہے اس میں توہم پرستی کو بنیادی اہمیت حاصل ہے اور یہی وجہ ہے کہ چار دیواری میں پراسراریت اور خوف کا احساس ہوتا ہے۔ اکثر کردار بھی توہم پرستی کی دھند میں ملفوف نظر آتے ہیں لیکن ان کرداروں کی تشکیل اس طرح کی گئی ہے کہ کرداروں کی سماجی مرتبے اور منصب کی نمائندگی بھی ہوتی ہے اور ان کی فردی خصوصیات بھی آشکارا ہوتی ہیں۔

ناول کا آغاز ایک حادثے سے ہوتا ہے اور دیکھا جائے تو اس ناول کا پورا ڈھانچہ اسی ایک حادثے کے گرد بنا گیا ہے۔ خوف د ہراس اور اسرار کی جو کیفیت اس حادثے نے پیدا کی ہے اس نے بارہ دری کے ہر فرد کو اپنے حصار میں لے لیا ہے۔ شوکت صدیقی نے حضور بیگم کے کردار کی جس طرح تشکیل کی ہے اس کے ذریعے وہ لکھنؤ کے معاشرے میں توہم پرستی اور ضعیف الاعتقادی کے عناصر نمایاں کرنا چاہتے تھے۔ حضور بیگم توہم پرستی میں گھری ہوئی خواتین کی نمائندگی کرتی ہیں۔ شوکت صدیقی نے جب وہ لکھنؤ میں تھے چار دیواری کو پہلے کوکا بیلی کے نام سے لکھا تھا، پاکستان آنے کے بعد یہ ناول ادارہ ادبیات نو لاہور سے ۱۹۶۲ء میں پہلی بار شائع بھی ہوا لیکن وہ اپنے اس ناول سے مطمئن نہ تھے۔ لہٰذا انہوں نے اسے دوبارہ 'چار دیواری' کے نام سے لکھا۔ 'چار دیواری' ایک طرح سے کوکا بیلی کی توسیعی صورت ہے۔ کوکا بیلی میں واقعات مختصر طور پر بیان کئے گئے ہیں جبکہ چار دیواری میں یہ واقعات تفصیل سے بیان کئے گئے ہیں۔ قصہ کے افراد و کردار بھی وہی ہیں، کچھ ناموں کی تبدیلی کے ساتھ وہی کردار ہیں اور وہی زندگی جو کوکا بیلی میں ملتی ہے۔ چار دیواری کے کرداروں میں حقیقت کا رنگ اس لئے گہرا ہے کہ یہ کردار مصنف کے دیکھے بھالے ہیں۔ لیکن چار دیواری پر یہ اعتراض کیا گیا ہے کہ (۱۱۲) ''اس ناول میں نہ کوئی کردار ابھر سکا ہے اور نہ زندگی کی عکاسی ہو سکی ہے۔'' یہ تنقید صحیح نہیں، کردار نگاری کے اعتبار سے چار دیواری غیر معمولی قوت رکھتی ہے۔ اس کے کردار یاد رہ جانے والے کردار ہیں اور جہاں تک زندگی کا تعلق ہے اس کا لکھنؤ کی جاگیردارانہ معاشرتی زندگی سے گہرا تعلق ہے۔ جہاں تک کرداروں کے ابھرنے کا سوال ہے شوکت صدیقی نے چار دیواری میں کرداروں کی تشکیل میں اسی تکنیک سے کام لیا ہے جو

ان کے افسانوی ادب کی خاص پہچان ہے یعنی وہ اپنے کرداروں کی طبقاتی خصوصیت کے ساتھ انفرادی روپ بھی پیش کرتے ہیں۔
کرداروں کی ساخت اور پرداخت میں بھی ان کی بالغ نظری کا احساس ہوتا ہے۔ حضور بیگم، طلعت آرا، ارجمند سلطانہ، صندلی، قیصر مرزا، آغا جانی سارے ہی بڑے اور چھوٹے کردار اپنی ذاتی خصوصیات کی بناء پر آگے بڑھتے اور ناول کی دلچسپی میں اضافے کرتے ہیں۔ حضور بیگم تو ہم پرستی کا شکار ہیں، ہر بڑے سے بڑے اور چھوٹے سے چھوٹے حادثے کی وجہ وہ جنوں کی کارستانی قرار دیتی ہیں۔ نواب تقی کی موت اگر چہ جائداد کے مقدمے میں دشمنی کی وجہ سے زہر خورانی کے ذریعہ ہوتی ہے لیکن وہ اس کا سبب دشمنی نہیں بلکہ جنوں کی ناراضگی قرار دیتی ہیں۔ اس طرح طلعت آرا کے ساتھ جو حادثہ پیش آیا اور آغا جانی اور قیصر مرزا نے جس طرح اس کی سادہ لوحی سے فائدہ اٹھا کر ایک منصوبے کے ذریعہ اسے اپنی گرفت میں لے لیا، اسے بھی وہ جنوں کی کارستانی سمجھتی ہیں۔ اس کے علاوہ شوکت صدیقی نے ان کی انفرادی خصوصیات بھی پیش کی ہیں۔ مثلاً اپنے آباؤ اجداد کی دولت اور شان و شوکت پر انہیں بڑا ناز تھا۔ نواب تقی اگر چہ حضور بیگم سے بہت محبت کرتے تھے لیکن لکھنؤ کے نوابوں کی طرح انہیں طوائفوں کے یہاں جانے کا چسکا تھا۔ پھر مغلانی، دلاری اور شبراتیا جیسی کنیزیں بھی نواب صاحب کی منظور نظر رہی تھیں لیکن حضور بیگم کو کبھی اعتراض نہ ہوا وہ اسے نوابی شان و شوکت کا حصہ سمجھتی تھیں۔ (۱۱۳) ''وہ نواب ہی کیا عورت جس کی کمزوری نہ ہو۔'' دوسرے ان میں ضد اور ہٹ کا عنصر بھی غالب تھا۔ میر نصیر نواب تقی کے یہاں داروغہ تھے، جاگیر اور جائیداد کی ساری دیکھ بھال میر نصیر کرتے تھے۔ لیکن حضور بیگم نے خفا ہو کر میر نصیر کو ملازمت سے نکلوا دیا۔ نواب صاحب نے بہت سمجھایا لیکن وہ اپنی ضد پر قائم رہیں اور ضد کے آگے اپنے نفع و نقصان کی بھی پرواہ نہیں کی۔

نواب تقی اور نواب صفی کے درمیان جو مقدمہ بازی ہو رہی تھی، میر نصیر کافی سوجھ بوجھ سے اس مقدمہ کی پیروی کرتے تھے لیکن حضور بیگم کی ضد اور ناعاقبت اندیشی نے انہیں کافی نقصان پہنچایا۔ اس لئے کہ میر نصیر کے بعد مقدمہ کی کارروائی جیسی ہونی چاہئے تھی نہیں ہوئی۔ یہاں شوکت صدیقی نے حضور بیگم کے کردار میں ان کی اپنی طبقاتی اور فروی خصوصیات دونوں نمایاں کرنے میں کامیاب ہیں۔ حضور بیگم کو اپنی خاندانی وجاہت پر بڑا ناز تھا، انہیں اودھ کے شاہی خاندان سے ہونے کا بھی دعویٰ تھا لیکن جب مغلانی کے سامنے وہ اپنی خاندانی وجاہت کا گھما پھرا کر بار بار تذکرہ کرتیں تو مغلانی یہ جانتے ہوئے بھی کہ ملکہ زمانی جس کا وہ اتنے فخر سے تذکرہ کرتی ہیں وہ ایسے خاندان کی تھیں جو فقر و فاقے کا شکار تھا اور ملکہ زمانی جس کا نام حسینی خانم تھا اس کا باپ دہلی کے چاندنی چوک میں مشک لٹکائے لوگوں کو پانی پلاتا تھا۔ چونکہ اودھ کے نواب نہایت دل پھینک واقع ہوئے تھے لہٰذا ایک اتفاقی واقعے نے حسینی خانم کو شاہی محل میں پہنچا دیا۔ نصیر الدین حیدر ان پر اس طرح فریفتہ ہوئے کہ حسینی خانم سے متعہ کر لیا اور جب تخت کے وارث ہوئے تو حسینی خانم کو ملکہ زمانی کا خطاب عطا کیا۔ مغلانی حسینی خانم اور کیوان جاہ کی اصلیت سے واقف ہوتے ہوئے بھی خاموشی سے حضور بیگم کی ہزاروں بار کی دہرائی ہوئی کہانی سنتی رہتی۔ بہر حال وہ ان کی ملازمہ تھی اور ملازم کا کام جھوٹ کو بھی سچ سمجھنا ہے۔ کیوان جاہ جس کا حضور بیگم اس فخر سے ذکر کرتیں، ایک فیل بان کے بیٹے تھے اور یہی حال نوابوں کی بیگمات کا تھا۔ کوئی مہترانی اور کوئی کنجڑن تھی لیکن حضور بیگم اپنے خاندانی حالات سناتے ہوئے یہ ضرور کہتیں (۱۱۴) ''ہمارے جد امجد کو تخت و تاج مل جاتا تو آج یہ دن دیکھنا نہ پڑتے۔'' شوکت صدیقی نے حضور بیگم کے کردار کی تشکیل میں ان کے احساس برتری کو جس طرح ابھارا ہے، اس سے تو ہم پرستی کے علاوہ ان کی دوسری خصوصیت بھی سامنے آتی ہے یعنی شیخی اور خاندانی برتری، خود کو اعلیٰ اور الگ تھلگ سمجھنا۔ طلعت آرا کا کردار بھی بہت اچھی طرح تشکیل دیا گیا ہے۔ وہ پہلے ایک ڈرپوک اور تو ہم پرست لڑکی

نظر آتی ہے، جو قیصر مرزا اور آغا جانی کی سازش کا شکار ہو کر اپنے آپ کو قیصر مرزا کے حوالے کر دیتی ہے۔ آغا جانی نے طلعت آرا کو مکھی بنا کر ڈبیا میں بند کرنے کی دھمکی دی تو وہ اس کے پیروں پر گر پڑی۔ دراصل اس کی پرورش جس ماحول میں ہوئی تھی وہ انتہائی فرسودہ، دقیانوسی اور توہم پرستی کا ماحول تھا۔ طلعت آرا نے نہ صرف اپنے آپ کو جنوں کے ڈر سے قیصر مرزا کے حوالے کر دیا بلکہ اپنے تمام زیورات اور خاندانی جائیداد کے کاغذات چپکے چپکے لا کر اس کے حوالے کر دیئے۔ لیکن شوکت صدیقی نے طلعت آرا کے کردار کی تشکیل میں ارتقا کو پیش نظر رکھا ہے۔ شادی کے بعد جب اس کے شوہر نے تعلیم کا انتظام کیا تو وہی بزدل لڑکی اپنے توہمات کے خول سے باہر آ جاتی ہے اور آخری بار قیصر مرزا اس سے ملتا ہے تو وہ قیصر مرزا کو ایک نئے روپ میں ملتی ہے۔ بزدلی کی جگہ خود اعتمادی نے لے لی ہے، اب گزشتہ توہم پرستی کا دور دور تک پتہ نہ تھا۔ قیصر مرزا اس سے ملنے اس لئے گیا تھا کہ وہ اسے مرعوب کر کے کچھ مالی فائدہ حاصل کرے گا لیکن طلعت آرا نے طنز کے تیروں سے اس کا کلیجہ چھلنی کر دیا۔ قیصر مرزا کو یقین نہ آتا تھا کہ (۱۱۵) ''اب وہ اتنی معاملہ فہم اور حقیقت پسند ہوگئی ہے، ایسی دور اندیشی اور سمجھداری کی باتیں کرنے لگی ہے، وہ خود کو اس سے کمتر اور کم مایہ سمجھنے لگا'' اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ اس کردار میں جو ارتقا اور تبدیلی کا عمل موجود ہے وہ کردار کی تشکیل کا اچھا نمونہ ہے۔

(۱۱۶) ''چار دیواری میں طلعت آرا کے کردار کی Growth شوکت صدیقی کے فن کا کمال ہے۔ یہ کردار اردو فکشن میں ایک یادگار کردار کی حیثیت اختیار کرے گا۔'' طلعت آرا کے کردار کا ارتقا اسی سلسلے کی کڑی ہے۔ توہم پرستی کی بنیادیں گر رہی ہیں اور نئی دنیا جنم لے رہی ہے۔ ارجمند سلطانہ کے کردار کی تشکیل میں جو چیز بہت اہمیت رکھتی ہے وہ اس کی ہمت اور اس کا مہم جو ذہن ہے۔ وہ تعلیم یافتہ اور جدید زمانے کی عورت ہے، جو فرسودگی، توہم پرستی اور قدامت پسندی کی جگہ کھلا اور سوچنے والا ذہن رکھتی ہے۔ اس میں وہ ساری خصوصیتیں بھی موجود ہیں جو طبقہ امراء کی خواتین میں ہوتی ہیں۔ آزادئ کردار اور گفتار کے ساتھ کلب کا جانا، ٹینس کھیلنا، گھوڑ سواری وغیرہ اس کے مشاغل ہیں۔ وہ ایک بڑے تعلقہ دار کی اکلوتی بیٹی ہے، اس کا نہ جناتوں پر یقین تھا اور نہ ان من گھڑت کہانیوں پر جو حضور بیگم جنوں کے بارے میں اسے سنایا کرتی تھیں۔ طلعت آرا کے ساتھ جو حادثہ پیش آیا تھا اس نے پوری بارہ دری اور اس کے مکینوں پر خوف و ہراس کی کیفیت طاری کر دی تھی۔ لیکن ارجمند سلطانہ نے اس واقعہ کو جنوں کے بجائے انسانوں کی سازش کا حصہ قرار دیا اور طلعت آرا کی جگہ بارہ دری کے چھت پر بنے ہوئے کمرے میں خود جا پہنچی اور پھر اس نے یہ راز بھی جان لیا کہ جنوں کے پردے میں نواب بوٹا کا بیٹا قیصر مرزا چھپا ہوا ہے۔ قیصر مرزا اور اس کے دوست آغا جانی نے جو بارہ دری سے متصل مکان عشرت منزل میں دفینے کی تلاش کے سلسلے میں مقیم تھے، طلعت آرا کی سادہ لوحی اور اس کی توہم پرستی اور جناتوں کے خوف سے فائدہ اٹھایا۔ ارجمند سلطانہ نے ایک رات میں ہی اس کی حقیقت معلوم کر لی اور قیصر مرزا کو ارجمند سلطانہ سے ملاقات پر بخوبی اندازہ ہوگیا کہ وہ طلعت آرا سے مختلف ہے اور اسے جیل کی ہوا بھی کھلا سکتی ہے۔ ارجمند سلطانہ نے طلعت آرا اور حضور بیگم کی ایسے وقت میں مدد کی جب قیصر مرزا اور آغا جانی کے بنائے ہوئے جال میں طلعت آرا ایک کمزور چڑیا کی طرح پھنس چکی تھی لیکن یہ کردار بھی یک رخا نہیں۔ شوکت صدیقی نے اس کردار کی تشکیل میں اس کی فردی خصوصیت کو بھی بہت اچھی طرح پیش کیا ہے، وہ ایک امیر زادی ہے اسے کسی چیز کی کمی نہیں لیکن طلعت آرا کی معصومیت اور بیچارگی نے اس کے دل میں طلعت آرا کے لئے محبت اور ہمدردی کے جذبات پیدا کر دیئے۔ اس نے نہ صرف یہ کہ طلعت آرا کو جو جنوں کے خوف میں آ کر مستقل قیصر مرزا کی ہوس کا نشانہ بنتی رہی تھی اور اس کے نتیجے میں بچے کی ماں بننے والی تھی، بدنامی اور رسوائی سے بچانے کے لئے اپنے ہمراہ اپنی

جاگیر پر لے گئی۔ یہاں کوٹھی سے متصل ریسٹ ہاؤس میں طلعت آرا نے بچے کو جنم دیا۔ قیصر مرزا نے طلعت آرا کے ساتھ جو دھوکہ دہی کی تھی اس کی وجہ سے اس کے دل میں نفرت اور انتقام لینے کی خواہش پیدا ہوگئی تھی۔ اس نے قیصر مرزا کو اپنے محل میں بلوایا، وہ عشرت پسند امیر زادی تھی جو اپنے چاہنے والے کو شب بسری کی دعوت دیتی اور صبح ہوتے ہی وہ شخص ارجمند سلطانہ کے کرائے کے ماہر نشانہ باز کے ہاتھوں موت کے گھاٹ اتار دیا جاتا۔ ارجمند سلطانہ جوانی میں نہایت خوبصورت تھی لیکن وقت کے ساتھ اس کی خوبصورتی میں فرق آ گیا تھا۔ قیصر مرزا کو اپنے محل میں بلانے کے لئے اس نے پروفیسر سانیال کا فرضی قصہ سنایا کہ اپنی بیمار بیٹی کے لئے پروفیسر سانیال نے ارجمند سلطانہ کی زندگی کا ایک سال قرض لیا تھا اور جس دن وہ پچھلے قرض کے دن واپس کرتا ہے تو ارجمند سلطانہ اس دن ماضی کی وہی حسین وجمیل دلکش لڑکی بن جاتی ہے۔ اب اس قرض کا ایک دن باقی ہے اور وہ اسے قیصر مرزا کے نام کرنا چاہتی ہے۔ قیصر مرزا کا تعلق لکھنؤ کے نوابی خاندان سے تھا، حسن پرستی جن کی گھٹی میں پڑی ہوتی ہے، جب اس نے ارجمند سلطانہ کو دیکھا تو طلعت آرا کو بھلا کر اس کے نام کا کلمہ پڑھنے لگا اور ایک مخصوص رات جب وہ ارجمند سلطانہ کے محل سرا میں پہنچتا ہے تو ارجمند سلطانہ اسے زیادہ سے زیادہ بیقرار کرنے اور اس کے شوق کو ہوا دینے کے لئے اپنی خاص ملازمہ صندلی کے حوالے کر دیتی ہے۔ صندلی اسی کام پر مقرر تھی، وہ آنے والے مہمانوں کو خاطر تواضع اور اپنی حسین اداؤں کے ذریعے تقریباً نصف رات تک روکے رکھتی۔ اس کے بعد وہ ارجمند سلطانہ کی خواب گاہ میں داخل ہوتے۔ لیکن قیصر مرزا کو دیکھتے ہی صندلی کے دل میں محبت کے جذبات جاگ اٹھے۔ اسے معلوم تھا کہ یہ رات قیصر مرزا کی زندگی کی آخری رات ہے، اس نے قیصر مرزا کی زندگی بچانے کا فیصلہ کر لیا اور صندلی نے ارجمند سلطانہ سے صاف صاف کہہ دیا کہ اب وہ ایسا ہونے دے گی، وہ قیصر مرزا کی جان بچانے کا تہیہ کر چکی تھی۔ صندلی کنیز نہیں بلکہ ارجمند سلطانہ کی غیر شرعی بیٹی تھی۔ ارجمند سلطانہ نے کبھی اسے بیٹی تسلیم نہیں کیا تھا۔ اس نے ارجمند سلطانہ سے کہا کہ اسے بھی کسی کو چاہنے کا حق ہے۔ اس صورتحال نے جو ذہنی اضطراب پیدا کیا اور سچائی جس طرح سامنے آئی، اس نے ارجمند سلطانہ میں اچانک تبدیلی پیدا کر دی، وہ صندلی کو گلے لگا کر خوب روئی پھر زندگی بھر کے احساس ندامت کے تحت اپنے ہاتھوں اپنی زندگی کا خاتمہ کر لیا۔ ارجمند سلطانہ کے کردار کی تشکیل میں شوکت صدیقی نے واقعات کے جو رنگ بھرے ہیں اس نے اسے ایک زندہ رہنے والا کردار بنا دیا ہے۔

(۱۱۷) ''شوکت صدیقی نے ان کرداروں کے کوائف حقیقی زندگی سے حاصل کئے ہیں لیکن ان کے گرد جو طلسماتی جال بنا ہے وہ ان کے فنکارانہ خیال کے علاوہ خود اس تہذیب کی خصوصیت بھی ہے۔ حضور بیگم، طلعت آرا، قیصر مرزا، آغا جانی، رانی حیدر گڑھ اور ان کا بیان کردہ یا صحیح لفظوں میں اختراع کردہ بنگالی پروفیسر سانیال سب داستانی صفت رکھتے ہوئے حقیقت کے مختلف پرتوں کو کھولتے ہیں۔ لیکن ان سب میں صندلی کا کردار ایسی توانائی رکھتا ہے۔ جسے فراموش نہیں کیا جا سکتا۔'' صندلی کے کردار میں زندگی کی حرکت اور قوت ہے، وہ معاشرے کی ایک ایسی لڑکی ہے جسے ارجمند سلطانہ اپنے سماجی مرتبے کے تحفظ اور بدنامی کے ڈر سے اپنانے سے انکار کر دیا ہے۔ وہ ایک خادمہ کی طرح ہر جا و بیجا حکم مانتی ہے۔ اس کے جذبات واحساسات کی کسی کو پروا نہیں، وہ نذیر ڈرائیور کی بیٹی کی حیثیت سے جانی جاتی ہے۔ وہ ایک رئیس اور تعلقہ دار ماں کی اولاد ہوتے ہوئے بھی اس مرتبے اور حیثیت کی مالک نہیں جو اس کا حق ہے۔ ارجمند سلطانہ کے چاہنے والوں کی دلداری اور ان کے جذبات کو جگانا بھی اس کے فرائض میں شامل ہے۔ وہ اپنی مقدر پر شاکر رہتی ہے لیکن قیصر مرزا کو دیکھ کر اس کے جذبات میں پہلی بار ہلچل پیدا ہوتی ہے۔ شوکت صدیقی نے یہاں اس کردار کو اس طرح ڈھالا ہے کہ وہ احساس محرومی کا شکار لڑکی

یکا یک جاگ اٹھتی ہے اور اسے یہ احساس ہوتا ہے کہ اس کے جذبات کا گلا گھوٹنے والی خود اس کی ماں ہے۔ وہ اپنے گھر میں کنیزوں کی سی زندگی گزار رہی ہے۔ یہ احساس اسے ایک دم خودسر اور باغی بنا دیتا ہے اور پھر زندگی میں پہلی بار وہ ارجمند سلطانہ کے مقابل آ کھڑی ہوتی ہے، اس نے صاف صاف کہہ دیا کہ وہ بھی محبت کرنے کا حق رکھتی ہے۔ ارجمند سلطانہ کے خلاف اس کے اندر نفرت اور سرکشی کا جذبہ پیدا ہو چکا تھا، وہ ہر قیمت پر قیصر مرزا کی جان بچانا چاہتی تھی اور صندلی کے آنسوؤں نے آخر کار ارجمند سلطانہ کے پتھر دل کو موم کر دیا۔ اس جذبات انگیز واقعہ نے ارجمند سلطانہ کی آنکھیں کھول دیں، اسے خود اپنے وجود سے نفرت ہوگئی اور احساس ندامت نے اسے خودکشی پر مجبور کر دیا۔ (۱۱۸) ''قیصر مرزا، طلعت آرا، حضور بیگم، مغلانی بی، آغا جانی، ارجمند سلطانہ اس ناول کے اہم اور بنیادی کردار ہیں۔ ان میں کوئی کردار بھی flat نہیں ہے، زندگی اور واقعات ان پر اثر انداز ہوتے ہیں۔''

چار دیواری کے کرداروں کے بارے میں یہ رائے کافی اہمیت رکھتی ہے، یہ سارے کردار وقت کے ساتھ آگے بڑھتے اور تبدیلی سے دو چار ہوتے ہیں۔ خاص کر طلعت آرا، ارجمند سلطانہ اور آغا جانی کے کرداروں میں بدلتے ہوئے حالات کا جرأت مندی سے مقابلہ کرنے کی ہمت پیدا ہوتی ہے۔ ارجمند سلطانہ ایک آزاد اور دبنگ خاتون ہے، طلعت آرا کی اس نے ایسے وقت میں مدد کی جب جنوں کے خوف اور توہمات کی شدت نے طلعت آرا کو بے حس اور بے جان کر دیا تھا۔ لیکن حالات اسی ارجمند سلطانہ کو ماضی کی طرف مڑ کر دیکھنے پر مجبور کر دیتے ہیں۔ اس کا سویا ہوا ضمیر جاگ اٹھتا ہے اور احساس ندامت کے بوجھ تلے وہ اپنی زندگی کا خاتمہ کر لیتی ہے۔ گویا یہ کردار بھی سپاٹ اور یک رخا نہیں۔ طلعت آرا کے کردار میں بھی حیرت انگیز تبدیلی آتی ہے۔ تعلیم اور عقل و شعور نے اس کے اندر زندگی سے سمجھوتہ کرنے کی ہمت پیدا کر دی ہے۔ وہ اپنے شوہر کو معاف کر دیتی ہے، اس لئے کہ جو بچہ اس کے شکم میں پرورش پا رہا ہے اس کا انجام بھی گلفام جیسا نہ ہو، اس بچے کو گھر اور تحفظ دینے کی خاطر اپنی آن اور نفرت کو بھول جاتی ہے۔ یہ تمام کردار قدیم دنیا سے جدید دنیا کی طرف سفر کرتے نظر آتے ہیں۔ یہ کردار پرانی دنیا کے ہوتے ہوئے بھی ایک نئی دنیا کی نشان دہی کرتے ہیں جو تیزی سے معرض وجود میں آ رہی تھی۔ ان سے پتہ چلتا ہے کہ قدیم لکھنؤ کے کرداروں میں بھی زندگی کا تحرک موجود ہے۔ یہ ہمیں قدیم لکھنؤ کے حیران کن رسم و رواج، میلے اور تقریبوں سے روشناس کراتے ہیں۔ (۱۱۹) ''اگر کوئی شخص لکھنؤ میں رہا ہے تو اسے ضرور گمان ہوگا کہ اس کی ان کرداروں سے چلتے پھرتے ملاقات ہوئی ہے۔'' اب وہاں گراموفون اور بجلی کی روشنی اور چائے جیسے مشروب سے بھی ایک نئی دنیا کے وجود میں آنے کا احساس ہوتا ہے۔ (۱۲۰) ''ہر بڑا ناول اپنے عہد کا آئینہ ہوتا ہے اس کے ساتھ ساتھ وہ حال کی دنیا کے ساتھ بھی اپنے آپکو Identify کرتا ہے۔'' اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ چار دیواری کے کرداروں کی تشکیل کے لحاظ سے نہ صرف ماضی بلکہ حال کی دنیا سے ناتا بھی کہیں ٹوٹنے نہیں پاتا۔ گویا یہ کردار اس لئے تشکیل دیئے گئے ہیں کہ وہ اپنے عہد سے آگے قدم بڑھا کر اور فرسودگی و توہمات کی زنجیروں سے آزاد ہو کر ایک نئی دنیا کا اشارہ بن سکیں۔

کمین گاہ

کمین گاہ شوکت صدیقی کا ایسا ناول ہے جس میں شوکت صدیقی نے صنعتی اور سرمایہ دارانہ نظام کے نقوش ابھارے ہیں۔اس ناول میں بھی کرداروں کی تشکیل اس طرح کی گئی ہے کہ ہر کردار اپنے طبقے کی نمائندگی بھی کرتا ہے اور اس کی رفتار اور گفتار کے ذریعے اس کی انفرادی خصوصیات بھی ظاہر ہوتی ہیں۔(۱۲۱)''شوکت صدیقی قصباتی زندگی کے نرم و نازک نوجوان کا عکاس نہیں ہے، شہروں کے تشنج، ہماہمی، جرم و تاریکی، کھلی سڑکوں اور آباد فٹ پاتھوں کا عکاس ہے۔انہوں نے اس مخلوق کی عکاسی کی ہے جو ہمارے شہروں کے ساتھ مخصوص ہوگئی ہے ہر قسم کی مخلوق وہ کالے بازار والے جو لمبی لمبی موٹروں میں سفر کرتے ہیں، اسمگلر اور ان کے ایجنٹ، غنڈے غرض ٹیڑھی میڑھی تصویروں کا جہان آباد ہے۔''

شوکت صدیقی نے کمین گاہ میں طبقاتی کشمکش کے حوالے سے ایسے ہی جرم و تاریکی سے بھر پور ٹیڑھے میڑھے کرداروں کو پیش کیا ہے۔ترلوکی چند جو سرا مک اور ہوزری کے کارخانوں کا مالک ہے اس کے کردار کی تشکیل میں سرمایہ دارانہ نظام کے تاریک ترین پہلو کا اشارہ ملتا ہے۔ایک سرمایہ دار اپنی دولت کے بل بوتے پر سب کچھ حاصل کرسکتا ہے، انسانی زندگی بھی وہ خرید سکتا ہے، اسے اپنے مقصد کے لئے استعمال کرتا ہے اور پھر ردی کی طرح کوڑے کے ڈھیر میں پھینک دیتا ہے۔اسے اپنے نفع نقصان سے غرض ہوتی ہے۔سیٹھ ترلوکی چند کمین گاہ میں سرمایہ دار طبقہ کا نمائندہ ہے، جو اپنے مفاد کی خاطر اپنے وفادار منیجر کو قتل کر دیتا ہے۔اپنے کارخانے کے مزدوروں کو ٹریڈ یونین بنانے اور اپنے حقوق کے لئے جدو جہد سے روکنے کے لئے ہر ناجائز طریق کار اختیار کرتا ہے۔وہ اپنے کرائے کے غنڈوں کی مدد سے مزدوروں کے جلسے منتشر کروانے اور ان میں خوف و ہراس پھیلانے کے لئے مختلف ہتھکنڈوں سے کام لیتا ہے۔طبقاتی کرداروں کے علاوہ اس کردار کی تشکیل میں اس کے باطن کی فطری سیاہی کا اشارہ بھی موجود ہے۔

کمین گاہ شوکت صدیقی کے دوسرے ناولوں سے مختلف ہے۔یہاں مزدورں اور نچلے طبقے کے لوگوں کے معاشی اور اقتصادی استحصال کو موضوع بنایا گیا ہے۔یہاں اگر دیکھا جائے تو کارل مارکس کے نظریہ **Surplus Value** کا عکس نظر آتا ہے۔(۱۲۲)''بقول کارل مارکس جتنی محنت خواہ کسی بھی شکل میں ہو، واسطہ یا بالواسطہ کسی چیز کی پیداوار میں لگتی ہے، دراصل وہی اس کی قیمت متعین کرتی ہے۔دوسرے لفظوں میں صرف محنت ہی قیمت کا تعین کرتی ہے۔سرمایہ دار مزدور کی محنت خریدتا ہے، محنت کے مقابلے، اور سرمایہ دار کے قیمت کم کرانے کی قوت، اس کو محنت کی قدر سے کم دینے کے قابل کر دیتی ہے۔یہی بلا معاوضہ محنت صنعت کار یا سرمایہ دار کا منافع ہوتا ہے۔''محنت کی چوری سے کارخانہ دار اور سرمایہ دار طبقہ امیر سے امیر تر ہوجاتا ہے اور محنت کرنے والے لوگ اپنی محنت کے قلیل معاوضے کی بناء پر دو وقت کی روٹی سے بھی محروم رہتے ہیں۔حقوق سے محرومی جب انہیں جدو جہد پر اکساتی ہے اور وہ یونین تشکیل دینا چاہتے ہیں تو یہ سرمایہ دار اپنی دولت کے بل بوتے پر ان کی جدو جہد کو مٹانے کی ہر ممکن کوشش کرتے ہیں۔شوکت صدیقی نے یہاں ان ہی معاشی رشتوں کو کرداروں کے ذریعہ بیان کیا ہے۔

(۱۲۳)''کمین گاہ میں یہاں نئے قدم جماتا ہوا صنعتی معاشرہ حقیقت کی نئی سفاکیوں کو پیش کرتا ہے۔ایسے معاشرے میں رام

بلی جیسے قہرمانی صفات رکھنے والے کردار بھی استحصالی نظام کا ایسا کارندہ بن جاتے ہیں کہ خود ان کا انجام شکست و ریخت اور موت کے سوا کچھ نہیں۔'' رام بلی کے کردار کی تشکیل میں شوکت صدیقی کے نظریہ فن کی حرارت اور توانائی ملتی ہے، وہ نہایت جوشیلا، بہادر اور اکھڑ شخص ہے۔ وہ ان پڑھ ہے لیکن پھر بھی درندہ نہیں، انسان ہے۔ دلاری کے کوٹھے پر وہ اپنی بہادری کی دھاک جماتا ہے۔ دلاری اس کی بہادری اور جیالے پن کی قدر دان تھی۔ ترلوکی چند سرمایہ دار تھا، اس نے رام بلی کی سادہ لوحی سے فائدہ اٹھایا۔ اسے معلوم تھا کہ کارخانہ دار کی حیثیت سے مزدوروں کو قابو میں رکھنے کے لئے ایسے ہی آدمی کی ضرورت ہے جو اکیلا دس پر بھاری ہو۔

شوکت صدیقی نے رام بلی کے کردار کی تشکیل میں جہاں اس کے اکھڑ پن اور بہادری کو نمایاں کیا ہے، وہیں اس کی فردی خصوصیت کو بھی اس طرح پیش کیا ہے کہ اس کے انجام پر قاری کو افسوس ہوتا ہے۔ ترلوکی چند نہایت بزدل لیکن بیحد سفاک، عیار اور چالاک ہے۔ اس نے رام بلی کو مزدوروں کے استحصال اور ان کی طاقت پر ضرب لگانے کے لئے استعمال کیا۔ رام بلی طاقتور ہے، بہادر ہے لیکن سفاک اور عیار نہیں۔ عقل نام کوئی چیز ہی اس کے پاس نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ وہ سازشوں کا شکار ہو جاتا ہے۔ ترلوکی چند کے علاوہ ترلوکی چند کی بیوہ ماں نے جسے سب رانی بوا کہتے تھے رام بلی کو اپنی خواہش نفسانی کی تسکین کے لئے استعمال کیا اور ترلوکی چند نے آخر اسے مروا دیا۔ وہ امیروں کے ہوس کی بھینٹ چڑھ گیا۔ شوکت صدیقی نے رام بلی کے انسانی اوصاف کو بھی بڑی ہنرمندی سے نمایاں کیا ہے۔ اس نے دلاری کو طوائفوں کے بازار میں غنڈوں سے نجات دلائی۔ اس کے پاس جب چار پیسے ہوئے تو اس نے اپنی غریب بہن کی مدد کی، مرنے سے پہلے اس نے یہ بھی فیصلہ کیا تھا کہ وہ اب ایک اچھے انسان کی طرح زندگی گزارے گا، محنت مزدوری کرے گا۔ دلاری کے ساتھ بقیہ زندگی گزارنے کا تصور بھی اس کے لئے بہت خوش آئند تھا۔ لیکن ترلوکی چند کے غنڈوں نے رات کے اندھیرے میں اسے موت کی گھاٹ اتار دیا۔

کمین گاہ میں ایک کردار رام بھروسے کا ہے، جس کی تشکیل ہمیں کارخانہ داروں اور سرمایہ داروں کے دلال یا بیچ کے آدمی کی کارکردگی سے واقف کراتی ہے۔ رام بھروسے کمین گاہ کا ایک ایسا ہی کردار ہے جو مزدوروں کے طبقے سے تعلق رکھتا ہے لیکن وہ ایک ایسا کارندہ ہے جو مزدوروں کے مفاد کو سب سے زیادہ نقصان پہنچاتا ہے اور ان کے ہر منصوبے کی خبر کارخانہ دار تک پہنچا کر سرخروئی اور زیادہ سے زیادہ مراعات حاصل کرتا ہے۔ رام بھروسے کے کردار سے شوکت صدیقی کے سماجی اور معاشرتی نقطہ نظر کی وضاحت ہوتی ہے، وہ ایک سماجی علامت ہے۔ رام بھروسے کے کردار سے یہ پتہ چلتا ہے کہ اس سرمایہ دارانہ صنعتی نظام کو تقویت دینے اور اسے زندہ رکھنے میں کون کون سے عناصر کام کرتے ہیں۔ (۱۲۴)''مصنف نے درمیانی آدمی کے کردار کا ذکر کیا ہے اور یہ بتایا ہے کہ یہ لوگ کارخانوں میں بیشتر، سفید پوش کارکنوں، منتظمین اور منیجر کے طور پر متعین کئے جاتے ہیں۔ یہ عموماً مزدوروں کے استحصال اور سرمایہ داروں کے مفاد میں کام کرتے ہیں۔ یہ سرمایہ داروں اور ان کے کارندوں کے ایجنٹ ہوتے ہیں۔'' اس بیان کی روشنی میں اگر دیکھا جائے تو رام بھروسے نے اس ناول میں جو کردار ادا کیا ہے ایک ایجنٹ کا کردار ہے۔ ترلوکی چند کے کارخانے کے مزدوروں نے اگر ٹریڈ یونین کی سرگرمیاں شروع کیں تو رام بھروسے نے نہ صرف ترلوکی چند کو ان کے عزائم سے آگاہ کیا بلکہ یونین کے دفتر کو آگ لگوانے، مزدوروں کے جلسوں کو دہشت زدگی اور غنڈہ گردی کے ذریعہ منتشر کرنے، ان کی ہڑتال کو ناکام بنانے اور پھر ساتھ ہی ساتھ ان کی ہمت اور حوصلے کو پست کرنے کا کوئی موقع ہاتھ سے جانے نہ دیا۔ وہ ترلوکی چند کا ایسا نمک خوار ہے جو پیسے کے لئے اپنے ہی طبقے کی پیٹھ میں چھرا گھونپتا ہے۔ رام بھروسے کارخانے میں

فور مین ہے، وہ بظاہر مزدوروں کا ہمدرد ہے، لیکن ان میں پھوٹ ڈلوانے اور ان کی یکجہتی کو توڑنے میں اس کا اہم کردار ہے۔ وہ ترلوکی چند کے لئے مخبری کرتا ہے، اس نے ترلوکی چند کو بتایا کہ مزدور پھر یونین بنا رہے ہیں اور ٹوبک بابا کے گھر پر صلاح ومشورے ہوتے ہیں۔ رام بھروسے چونکہ مزدوروں میں گھلا ملا ہوتا ہے، اس لئے وہ ساری خبریں آسانی سے حاصل کرسکتا ہے رام بھروسے نے سیٹھ ترلوکی چند کے اشارے پر ٹوبک بابا پر جو کہ ایک ماہر مکینک تھا مظالم کی انتہا کردی۔ اس پر اتنا تشدد کیا کہ اس بوڑھے غریب نے سب کچھ اُگل دیا۔ یہ کردار اس لحاظ سے اہم ہے کہ اس کے ذریعے سماج کے معاشی رشتوں پر روشنی پڑتی ہے۔

کمین گاہ میں شوکت صدیقی نے متنوع کرداروں کی تشکیل سے سرمایہ دارانہ نظام کی دہشت اور برائیوں کو واضح کیا ہے۔ اسی طرح کا ایک کردار رانی بوا کا ہے۔ اس کردار کی تشکیل میں بھی شوکت صدیقی نے جہاں اس کی طبقاتی خصوصیت کو ابھارا ہے وہاں اس کی فردی خصوصیت بھی سامنے آتی ہے۔ وہ ایک مالدار بیوہ ہے، ترلوکی چند کے باپ مرلی چند اگروال نے آخری عمر میں ایک جوان عورت سے شادی کی تھی، اس سے ایک بیٹا منوہر بھی تھا۔ ترلوکی چند اپنے باپ کی دوسری شادی سے بے حد ناراض تھا اور پھر منوہر کی صورت میں جائیداد کا جب ایک اور وارث پیدا ہوا تو اس کی دشمنی اور بڑھ گئی لیکن وہ نہایت چالاک شخص تھا، اس دشمنی کو کبھی ظاہر نہ ہونے دیا لیکن وہ اس عورت اور اس کے بچے کو اپنے راستے سے ہٹانے کے کسی موقع کی تلاش میں تھا۔ ترلوکی چند نے رانی بوا کو قتل کر کے گھر میں آگ لگانے کا کام رام بلی کے سپرد کیا۔ رانی بوا جوانی میں بیوہ ہوگئی تھی۔ ترلوکی چند کا سلوک بھی اس کے ساتھ اچھا نہ تھا، لہٰذا اس کا زیادہ تر وقت پوجا پاٹ میں گزرتا۔ رم بلی جب رانی بوا کے قتل کے ارادے سے بنگلے میں چوری چوری آدھی رات کو داخل ہوا تو اس نے رانی بوا کو گیان دھیان کی حالت میں دیکھا، اس کے بعد اس کے لئے ممکن نہ تھا کہ ایسی عورت پر جو پاکیزگی اور طہارت کے لئے برہنہ ہوکر گنگا جل چھڑک کر ہری رام کی مالا جپ رہی ہو، ہاتھ اٹھانے کی جرأت کرے۔ شوکت صدیقی نے یہاں رانی بوا کی فردی خصوصیت کو بڑی خوبصورتی سے پیش کیا ہے، وہ اپنے جسم اور من کی آگ کو عبادت اور گنگا جل کے چھینٹوں سے سرد کرنا چاہتی ہے۔ لیکن وہ پھر ایک ایسی امیرزادی کے روپ میں سامنے آتی ہے، جو رام بلی کی مردانگی اور زور آوری پر قابو پا کر اسے اتنا مدہوش اور خطرات سے بے نیاز کردیتی ہے کہ وہ اپنے انجام کو بھول جاتا ہے۔ بارش کی ایک رات رام بلی بھیگنے سے بچنے کے لئے اس کے بنگلے کے احاطے میں پناہ لیتا ہے، رانی بوا اسے دیکھ لیتی ہے اور با اصرار اندر لے جا کر اسے اپنے مرحوم شوہر کے ذخیرے سے عمدہ اور تیز ولایتی شراب پلاتی ہے۔ یہاں شوکت صدیقی نے اشارہ کیا ہے کہ وہ گھات لگائے ہوئے شکاری کی طرح ہے اور رام بلی جب خود بخود شکار ہونے کے لئے اس کے نشانے کی زد پر آ جاتا ہے تو وہ اسے بچ کر نہیں جانے دیتی۔ رانی بوا کا یہ روپ ایک ایسی عیش پسند عورت کا روپ ہے جو رام بلی کو شراب پلا کر مدہوش کرتی ہے، وہ اسے نشے کے عالم میں زدوکوب کرتا ہے تو اس میں بھی اسے ایک طرح کی تسکین ملتی ہے، کبھی شراب کے لئے ترسا کر وہ اسے غصہ دلاتی ہے، وہ رانی بوا پر جنونی کی طرح ٹوٹ پڑتا ہے، لاتیں مارتا ہے، ناراض ہوکر کئی کئی دن نہیں آتا، پھر وہ اس کے کوارٹر میں چھپتے چھپاتے پہنچ جاتی ہے اور ہزاروں خوشامدوں کے بعد اسے منا لیتی ہے اور پھر سے شراب اور مستی کا دور چلنے لگتا ہے۔ شوکت صدیقی نے رانی بوا کے کردار کی تشکیل میں نفسیاتی پہلو پر زور دیا ہے۔ دراصل وہ عورت اذیت پسندی کا شکار ہے، اس کا شوہر بھی اسے نشے میں دھت ہوکر پیٹتا تھا، اس کی کمر اور کولہوں پر دانت گاڑ دیتا تھا۔ وہ رام بلی کی حیثیت سے واقف تھی لیکن اس نے اسے شراب کا عادی اس لئے بنایا تھا کہ وہ اپنی حیثیت بھول جائے اور اس کے اشاروں پر ناچے۔ رام بلی نے بھی شراب کے نشے اور چٹ پٹے کھانوں کے ترنگ میں احتیاط کا دامن ہاتھ سے چھوڑ دیا، وہ نشے

میں بدمست ہوکر چیختا چلاتا، لڑتا جھگڑتا، شور مچاتا ہے، اس کی شراب کی طلب بڑھتی جاتی ہے۔ رانی بوا جب شراب دینے سے انکار کرتی ہیں تو وہ گندی گندی گالیاں بھی دیتا ہے اور لاتیں بھی مارتا ہے۔ ایک دن یہی ڈرامہ ہو رہا تھا کہ ترلوکی چند جسے گھر کے نوکروں نے سب کچھ بتادیا تھا کھڑکی کے ذریعہ کود کر کمرے میں آ گیا۔ اسے دیکھ کر رام بلی کا سارا نشہ ہرن ہوگیا، رانی بوا کی بھی سٹی گم ہوگئی۔ لیکن شوکت صدیقی نے بتایا ہے کہ رانی بوا کا کردار ایک خود غرض عورت کا کردار ہے، اپنی جان بچانے کے لئے بہت نیچے بھی گر سکتی ہے۔ رانی بوا اس وقت ایک ہارے ہوئے جواری کی طرح اس کے قدموں پر آ گری تھی۔ ترلوکی چند مطلب پرست اور چالاک انسان تھا، رانی بوا اب اس کے لئے خطرہ نہیں رہی تھی بلکہ وہ اس کے لئے خطرہ بن گیا تھا۔ رانی بوا کا کردار نفسیاتی الجھنوں کا شکار ایسا کردار ہے جس سے ہمیں پتہ چلتا ہے کہ سرمایہ دارانہ معاشرے میں غریب کی طاقت اور اس کی مردانگی بھی مصیبت بن جاتی ہے۔ ترلوکی چند نے رام بلی کی طاقت اور اکھڑ پن کو اپنے مفاد کے لئے استعمال کیا اور رانی بوا نے بھی اپنے عیش کی خاطر اس کی عقل پر نشے کا پردہ ڈال کر اسے تباہی کی آخری منزل تک پہنچادیا۔

شوکت صدیقی نے کمین گاہ میں سماج کے معاشی اور اقتصادی رشتوں کی اہمیت پر زور دیا ہے۔ یہ ان کا واضح نقطہ نظر ہے جو ان کے افسانوی ادب میں کرداروں کی تشکیل کے ذریعے سامنے آتا ہے۔ کمین گاہ میں ایسے بہت سے کردار ہیں جو شکاری اور شکار کے باہمی رشتے کا تعین کرتے ہیں اور اس ظالمانہ نظام میں استحصال کے مختلف طریقوں کی نشاندہی کرتے ہیں۔ یہ استحصال کرنے اور استحصال کا شکار بننے والوں کی کہانی ہے اور ظالم کا ظلم اور مظلوم کی مظلومیت اگرچہ انفرادی صورتوں سے گزرتی ہے مگر ان کی طبقاتی حیثیت نمایاں ہوکر رہتی ہے۔

نربدا رائے ایک نہایت ایماندار اور محنتی آدمی تھا، سیٹھ ترلوکی چند کے کاروبار کی ساری ذمہ داری نربدا رائے پر تھی، نربدا رائے نے ترلوکی چند کے سامنے ایک نہایت منافع بخش پروجیکٹ لگانے کا منصوبہ پیش کیا۔ نربدا رائے اپنے کام میں ماہر تھا، وہ نہایت سنجیدہ اور ذہین شخص تھا۔ شوکت صدیقی نے اس کردار کی تشکیل میں نربدا رائے کے فردی وصف کو بھی ابھارا ہے اور یہ بھی بتایا ہے کہ وہ اپنی ذہانت اور اپنی منصوبہ بندی کے ذریعے فائدہ حاصل کرنا چاہتا تھا۔ جنگ کے زمانے میں کارخانوں میں دن رات کام ہوتا تھا، فوجی سپلائی کے ٹھیکوں نے کارخانہ داروں کے وارے نیارے کردیئے تھے۔ ان کی دولت اور کارخانوں کی تعداد روز بروز بڑھ رہی تھی لیکن وہ اپنے وفادار اور قابل اعتماد ملازموں کو مراعات دینا تو دور کی بات ہے، یہ سوچ بھی نہیں سکتے تھے کہ یہ دو ٹکے کے ملازم ان کے کارخانے میں حصہ دار یا ڈائریکٹر بننے کا خواب دیکھیں۔ نربدا رائے نے اپنے پروجیکٹ پر کام کرنے کی شرط یہ رکھی کہ اسے ڈائریکٹر اور حصہ دار بنایا جائے۔

ترلوکی چند کے لئے اس کی یہ جسارت ناقابل برداشت تھی۔ نربدا رائے جو ورکس منیجر تھا، حصہ دار بننے کی بات کر رہا تھا۔ ترلوکی چند نے اسے جنرل منیجر بنانے کی پیشکش کی مگر وہ راضی نہ ہوا۔ نربدا رائے کے کردار کی تشکیل میں شوکت صدیقی نے متوسط طبقے کے ایسے ذہین اور محنتی انسان کی تصویر پیش کی ہے جو اپنی قدر و قیمت سے آگاہ ہے، اس کی ذہانت اور صلاحیت کے ذریعے وہ ترلوکی چند کے علاوہ دوسروں کی توجہ حاصل کرسکتا ہے جو آسانی سے اس کا مطالبہ مان کر ترلوکی چند کے کاروبار کے لئے بڑا خطرہ بن جاتے۔ نربدا رائے نے دو ٹوک کہہ دیا کہ چونکہ وہ اس کمپنی کا پرانا ملازم ہے اس لئے اس فیکٹری کی تباہی اسے منظور نہیں۔ اگر سرامک کا نیا کارخانہ لگ جائے گا تو ترلوکی چند کی فیکٹری بند ہوجائے گی۔ نربدا رائے ایک کھلے دل اور کھلے ذہن کا آدمی تھا، اس نے دل کی ساری بات بے خوف و خطر کہہ دی۔ لیکن اسے معلوم نہ تھا کہ وہ ایک سرمایہ دار کے مقابلے پر آ کھڑا ہوا ہے اور اس کی یہ جسارت ایسی نہیں جو معاف کردی جائے۔

ترلوکی چند نے یہ ساری باتیں سننے کے بعد پینترا بدلا اور اپنے رویئے میں نرمی پیدا کی۔ وہ نربدا رائے کے تیور بھانپ چکا تھا،

اسے یہ بھی معلوم تھا کہ جو کچھ نربدارائے نے کہا ہے وہ اس پر عمل بھی کر دکھائے گا۔ لہٰذا اس نے نربدارائے سے کہا کہ تم رات نو بجے گیسٹ ہاؤس میں رہنا میں آدمی بھیج کر تمھیں بلواؤں گا، فائل لیکر آنا، اطمینان سے بات چیت ہوگی۔ نربدارائے نے وعدہ کیا کہ وہ ایسا ہی کرے گا۔ لیکن وہ رات نربدارائے کی زندگی کی آخری رات ثابت ہوئی۔ نربدارائے کے ساتھ اس کا منصوبہ بھی ترلوکی چند کے مذموم عزائم کی نذر ہوگیا۔ شوکت صدیقی نے نربدارائے کے کردار کی تشکیل کے ذریعہ سرمایہ دارانہ ذہنیت اور اس کے پس پردہ محرکات اور عوامل کی نشاندہی کی ہے۔ ایک سرمایہ دار اپنے ملازم کی ذہانت اور صلاحیت کو خرید سکتا ہے لیکن برابری اور ہمسری کی جسارت کو نا قابل معافی سمجھتا ہے۔

کمین گاہ کے سارے کردار ہی طبقاتی کشمکش اور معاشی اور اقتصادی رشتوں کو کسی نہ کسی صورت میں پیش کرتے ہیں۔ شوکت صدیقی نے کمین گاہ میں اقتصادی اور معاشی مسائل کو بنیادی قدر کے طور پر پیش کیا ہے یعنی آخری تجزیے میں یہ مسئلہ اقتصادی مسئلہ ہوتا ہے، اس تجزیے میں مارکسی نظریے اور اصولوں کی پابندی ملتی ہے۔ یعنی (۱۲۵) ''ہر معاشرے کا بنیادی ڈھانچہ اقتصادی ہوتا ہے، کسی معاشرے کی اقتصادی صورت حال کا اظہار اس کے ذہنی، روحانی، ثقافتی اور جمالیاتی حرکتوں اور یہاں تک کہ اس کے فلسفے، عقائد، فنون لطیفہ، ادب غرض ان ساری چیزوں کا انحصار اقتصادی حقائق پر ہے۔''

شوکت صدیقی نے طبقاتی فکر کے پیچ در پیچ رشتوں کو اپنے کرداروں کے عمل کی بنیاد بنایا ہے۔ لیکن یہ محض میکانکی انطباق نہیں بلکہ کرداروں کی تشکیل، ارتقا اور صورتحال میں تبدیلیوں نے اسے انسانی فطرت سے قریب تر رکھا ہے اور کہیں یہ نہیں معلوم ہوتا کہ کردار کٹھ پتلیوں کی طرح حرکت کر رہے ہیں بلکہ ان کا عمل فطری اور آزادانہ عمل معلوم ہوتا ہے۔ اگرچہ شوکت صدیقی کے یہاں کرداروں کی تشکیل میں معاشی اور اقتصادی رشتوں کی اہمیت واضح طور پر ملتی ہے لیکن وہ انسانی فطرت کو بھی مدنظر رکھتے ہیں۔ ترلوکی چند، نربدارائے، رام بھروسے، رام بلی غرض یہ سارے کردار اقتصادی اور معاشی استحصال کو بے نقاب کرنے کے ساتھ ساتھ زندہ انسانوں کی نمائندگی کرتے ہیں اور ان کا عمل ان کی زندگی کی انفرادی خصوصیات بھی سامنے لاتا ہے۔

شوکت صدیقی کے افسانوں میں کرداروں کی تشکیل

'تیسرا آدمی'، 'راتوں کا شہر' اور 'تانیتا' شوکت صدیقی کے وہ مشہور افسانے ہیں جنھوں نے شوکت صدیقی کو بین الاقوامی شہرت عطا کی۔ شوکت صدیقی کے افسانوں میں جب ہم کرداروں کی تشکیل کا جائزہ لیتے ہیں تو اس میں حیرت انگیز رنگارنگی ملتی ہے۔ ان کے چار افسانوی مجموعے شائع ہوئے، تیسرا آدمی، راتوں کا شہر، کیمیا گر، اندھیرا اور اندھیرا۔ ان مجموعوں میں ان کے وہ افسانے بھی شامل ہیں جنہیں بیحد مقبولیت حاصل ہوئی۔ شوکت صدیقی نے ہر طبقہ کی زندگی کے کرداروں کی نہ صرف یہ کہ انفرادی خصوصیت کو ماہرانہ انداز میں گرفت میں لے لیا ہے بلکہ ان کے ذہنی، نفسیاتی اور طبقاتی خصوصیتیں بھی اجاگر کی ہیں۔ شوکت صدیقی کے افسانوں میں کرداروں کی تشکیل کا مطالعہ دلچسپ بھی ہے اور ان کے نظریہ فن کو ظاہر کرنے کا مؤثر وسیلہ بھی۔ (۱۲۶) ''ان کرداروں میں عام زندگی کے سیدھے سادے انسان بھی ہیں اور عیار اور چالاک گرہ کٹ، نوسر باز اور دھوکہ دھڑی کو زندگی کا اہم ترین مشغلہ بنانے والے بھی۔'' یہ سارے کردار اپنی اپنی دنیا کے باشندے ہیں اور اپنے اپنے طور پر زندہ رہتے ہیں اور اپنی اور اپنے طبقے کی سوچ کی نمائندگی کرتے ہیں۔ شوکت صدیقی کے کرداروں کے بارے میں عام طور پر یہ سمجھا جاتا ہے کہ یہ عموماً جرائم پیشہ ہوتے ہیں اور شوکت صدیقی نے ان کے ذریعہ سنسنی خیزی اور تحیر کی کیفیت کو فروغ دیا ہے، لیکن شوکت صدیقی کے افسانوں کے مطالعہ سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ ان کے جرائم پیشہ کردار سنسنی خیزی کے لئے تشکیل نہیں دیئے گئے بلکہ شوکت صدیقی نے جرائم پیشہ لوگوں کی نفسیات کا گہرا مطالعہ کیا ہے۔ شوکت صدیقی کہتے ہیں کہ (۱۲۷) ''پاکستان آنے کے بعد شدید مالی مشکلات، نہ روزگار، نہ سر چھپانے کا آسرا۔ حالات سے مجبور ہو کر ایسے لوگوں کے ساتھ قیام کرنا پڑا جن میں جرائم پیشہ لوگ تھے۔ ان لوگوں کے ساتھ رہتے ہوئے یہ محسوس ہوا کہ ان کے اندر بنیادی اخلاقی اقدار مری نہیں تھیں، وہ اپنی زندگی میں اتنے مخلص اور ہمدرد، وقت پر کام آنے والے لوگ تھے کہ ان سے دور رہنے والے اس کی توقع بھی نہیں کر سکتے۔ ان کے ساتھ وقت گزارنے کی وجہ سے یہ انکشاف ہوا کہ یہ لوگ فطرتاً برے نہیں تھے بلکہ حالات کی ستم ظریفی نے انہیں اس راہ پر ڈالا تھا۔''

شوکت صدیقی نے ان کرداروں کی تشکیل کے ذریعہ ان کی شخصیت اور زندگی کے ان نشیب و فراز سے پردہ اٹھایا ہے جس نے انہیں برائی کے جہنم میں ڈھکیل کر جرائم پیشہ بنایا ہے۔ شوکت صدیقی نے ان کرداروں کو نئی جزئیات کے ساتھ پیش کیا ہے۔ شوکت صدیقی کے افسانوی ادب میں سماجی ناانصافی ایک بنیادی موضوع کی حیثیت رکھتی ہے۔ (۱۲۸) ''شوکت صدیقی کی افسانہ نگاری دیوقامت ترقی پسند افسانہ نگاروں کے زیر سایہ پروان چڑھی، تاہم اس نے ایک خاص میدان مشاہدہ منتخب کیا ہے اور اس چوکھٹے کے اندر رہ کر بعض نمایاں افسانوں میں بڑا کامیاب فنی تاثر پیدا کیا ہے۔ اس کامیابی کے پیچھے جذباتی ضبط، فنکارانہ علیحدگی، معروضی نقطہ نظر اور قطعیت فکر و خیال جیسی خوبیاں کارفرما ہیں۔''

اس میں کوئی شک نہیں کہ شوکت صدیقی نے جب افسانہ نگاری شروع کی تو ترقی پسند تحریک سے متاثر عظیم افسانہ نگار بیدی، حیات اللہ انصاری، کرشن چندر، عصمت چغتائی وغیرہ کا شمار مقبول ترین افسانہ نگاروں میں ہوتا تھا۔ شوکت صدیقی نے جو راہ اپنے لئے منتخب

کی اس کا تعلق براہِ راست ترقی پسند نظریات سے تھا۔ انقلاب روس نے برصغیر کے کسانوں اور مزدوروں میں حرکت اور زندگی پیدا کر دی تھی۔ دوسری طرف پوری دنیا میں جنگ عظیم دوم کے خاتمے نے بیروزگاری افلاس، بھوک اور بیماری جیسے مسائل پیدا کر دیئے تھے۔ شوکت صدیقی نے جو افسانے پاکستان آنے سے پہلے لکھے ان میں کھیت، مزدوروں کی زندگی، ان کے معاشی اور سماجی استحصال، بیروزگاری اور مہنگائی کا مارا ہوا جوان طبقہ اور اس طرح کے متنوع کردار ملتے ہیں۔ (۱۲۹) ''پاکستان آنے سے پہلے کے افسانوں میں احساس محرومی کا شکار تعلیم یافتہ لوگ مزدور کسان ملتے ہیں۔ 'غم دل اگر نہ ہوتا'، 'مہکتی وادیوں میں'، 'ایک تھا سوداگر' وغیرہ میں اس دور کے مسائل کو پیش کیا گیا ہے۔ یہ دوسری جنگ عظیم کے اواخر اور اس کے بعد کا دور تھا، اس وقت برصغیر برطانوی نو آبادی کی حیثیت سے بلکہ دنیا کا بیشتر حصہ شدید اقتصادی بحران میں مبتلا تھا۔ مہنگائی اور بیروزگاری عروج پر تھی اور اس کے نتیجے میں قومی آزادی کی تحریکیں ابھر رہی تھیں۔ یہ افسانے ان ہی عوامل اور اثرات کی عکاسی کرتے ہیں۔'' شوکت صدیقی نے پہلے دور میں بھی فن کے پردے میں حقیقت سے تعلق رکھنے والے کرداروں کی تشکیل کی ہے۔ ان کا نقطہ نظر شروع ہی سے معروضی رہا ہے۔ وہ کہیں بھی اپنی ذات کو کردار پر مسلط نہیں کرتے، یہ کردار بھی اپنی انفرادی حیثیت رکھتے ہیں۔

افسانہ مختصر دائرے سے تعلق رکھتا ہے، اس میں کرداروں کی تشکیل چابکدستی کی متقاضی ہے۔ (۱۳۰) ''زندگی کے ہزاروں جلوے ہیں لیکن یہ کہا جا سکتا ہے کہ زندگی کی ارتقائی جدوجہد کی صدا اور انسان دوستی کی نوا جو افسانے کے پردوں سے برآمد ہوتی ہے وہ اسے فنی منزلت عطا کرتی ہے۔'' شوکت صدیقی نے اپنے افسانوں میں اس مشکل کام کو بڑی ہنرمندی سے کیا ہے۔ 'الاؤ کے پاس' شوکت صدیقی کا مشہور افسانہ ہے، جو ان کے مجموعے 'تیسرا آدمی' میں شامل ہے۔ اس افسانے کا موضوع کا تعلق کھیت مزدور کی زندگی کے مسائل سے ہے۔ یہاں کرداروں کی تشکیل سے ظالمانہ استحصالی نظام کی تصویر کشی ملتی ہے۔ بالے اور ہاڑا وہ کھیت مزدور ہیں جنہیں بھوک اور مہنگائی نے بغاوت پر آمادہ کر دیا ہے۔ مزدوروں کی محنت سے پیدا کئے ہوئے اناج کو زمینداروں نے حکومت کے ہاتھ فروخت کر دیا ہے۔ بھوک کے ستائے ہوئے لوگ یہ اناج سرکاری گودام پہنچنے سے پہلے اپنے قبضہ میں لے لیتے ہیں۔ حکومت کے کارندے ان بھوکے ننگے انسانوں کی بغاوت کو طاقت کے بل بوتے پر کچل دینا چاہتے ہیں لیکن وہ پولیس سے مقابلہ کرتے ہیں، وہ بھوک سے مرنا نہیں چاہتے اور زندہ رہنے کی جنگ دو دوستوں ہاڑا اور بالے کو ایک دوسرے کے مقابل لے آتی ہے۔ مقابلے کے دوران ہاڑا کی بندوق خالی ہو جاتی ہے، بالے جو اس کا دوست ہے وہ اسے ختم کر دینا چاہتا ہے، اس لئے کہ ہاڑے نے بوڑھے کلوار کا خون کر دیا تھا۔ بالے نے اس کے سینے میں کٹارا اتار دیا پھر وہ زخمی ہاڑا کو اپنی پیٹھ پر لاد کر آگے بڑھتا رہا۔ ہاڑا نہیں چاہتا تھا کہ بالے جو ابھی کمسن ہے موت کا شکار ہو جائے اور اس نے اسے اپنی بندوق اور کٹار دی اور خود رینگتے ہوئے آگے بڑھنے لگا۔ لیکن چند قدم آگے بڑھنے کے بعد وہ پولیس کی گولیوں کی بوچھاڑ میں آ گیا، لیکن اس نے ہمت نہیں ہاری اور بڑی مشکلوں سے چلتے ہوئے الاؤ کے پاس پہنچا اور اس میں داخل ہو گیا، بھڑکتی ہوئی آگ نے اسے جلا کر بھسم کر دیا وہ بالے سے بڑا تھا زیادہ تجربہ کار تھا، اس نے بالے کو بچا لیا۔ یہ دونوں کردار ظالمانہ اور استحصالی نظام کے خلاف ہیں لیکن ایک دوسرے سے الگ معلوم ہوتے ہیں۔ (۱۳۱) ''بنیادی طور پر افسانے کا موضوع بھوک ہے لیکن کہانی میں بہت سے سنسنی خیز واقعات کو اس تیزی کے ساتھ پیش کیا گیا ہے کہ قاری خوف کی لہر پر بہتا محسوس کرتا ہے۔ تاریک رات میں ان بائیس آدمیوں کا جلوس بھوتوں کی طرح معلوم ہوتا ہے۔''

شوکت صدیقی کے افسانوں میں خوف، دہشت اور سنسنی خیزی کو اعتراض کا نشانہ بنایا گیا ہے لیکن یہ خوف و دہشت ایک ایسے نظام کا اصلی چہرہ ہے جہاں بھوکے انسان روٹی کی خاطر آسیب کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ شوکت صدیقی اس استحصالی نظام کے خلاف ایسے کرداروں کے ذریعہ نفرت اور غصہ پیدا کرنا چاہتے ہیں۔(۱۳۲) ''جب کوئی کہانی لکھنے والا اپنے گردوپیش کے ماحول سے کسی کردار کو نکال کر اسے اپنے پڑھنے والوں کے سامنے لاتا ہے تو اس کے معنی اس کردار اور اس کے وسیلے سے اپنی سوسائٹی کی انفعالی (Subjective) تصویر کشی نہیں ہوتا بلکہ وہ ان ذرائع اور وسائل کو استعمال کر کے ہمیں دعوت دیتا ہے کہ ہم ان حقیقتوں کو پہچانیں، ان حقائق کا ادراک کریں، ان محرکات کو نشان زدہ کر لیں جو اس کی تخلیق اور تخلیقی عمل کا سبب بنتے ہیں۔'' اس بیان کی روشنی میں شوکت صدیقی کے کرداروں کی تشکیل میں سماجی رشتوں کی جو اہمیت ہے اس کا اندازہ ہوتا ہے۔

شوکت صدیقی نے مشہور افسانہ مہکتی وادیوں میں بھوٹان کے کوہستانی علاقے اور چھوٹا ناگپور سے آئے ہوئے مزدوروں کی استحصال زدہ زندگی کو موضوع بنایا ہے۔ چائے کے باغات میں کام کرنے والے یہ مزدور ہمارے ذہن میں غربت اور بیچارگی کا ایک ایسا تصور ابھارتے ہیں جس میں شوکت صدیقی کے بنیادی نظریے کی ترجمانی ملتی ہے۔ ان کا نظریہ یہ ہے کہ محنت کی چوری سب سے بڑا جرم ہے اور معاشرے میں ساری ناہمواری اور خرابی کی بنیاد بھی یہی محنت کی چوری ہے۔(۱۳۳) ''وہ محنت جو ایک مزدور سرمایہ دار کے کارخانے میں کرتا ہے، دو حصوں میں تقسیم کی جا سکتی ہے، دن کے ایک حصہ میں مزدور وہ قدر پیدا کرتا ہے جو اس کی قوت محنت کے برابر ہو یعنی دن کے ایک حصے میں وہ اتنی مقدار پیدا کر لیتا ہے جو اس کی ضروریات زندگی کی کفالت کر سکے۔ اس کی محنت کو ضروری محنت Necessary Labour کہتے ہیں، دن کے دوسرے حصے میں وہ قدر زائد پیدا کرتا ہے یعنی اپنی ضروریات زندگی سے فاضل قدر پیدا کرتا ہے جسے سرمایہ دار مفت ہڑپ کر لیتا ہے۔ اس محنت کو زائد محنت Surplus Labour کہتے ہیں۔ مزدوروں کی زائد محنت کی پیدا کی ہوئی قدر قدر زائد Surplus Value کہلاتی ہے۔ دراصل قدر زائد بیگار محنت یعنی اس محنت کا نتیجہ ہے جس کی کوئی اجرت نہیں دی جاتی اور یہی بیگار محنت اور اس کی تخلیق کردہ قدر زائد تمام غیر محصول آمدنی یعنی منافع کا وسیلہ ہے۔'' شوکت صدیقی نے قدر زائد کے نظریہ کے تحت بتایا ہے کہ (۱۳۴) ''مزدور طبقہ پر ظلم و ستم سرمایہ داروں کے اتفاقی اور انفرادی افعال کا نتیجہ نہیں ہے بلکہ اس سے قدر زائد کھینچنے کا نتیجہ ہے۔''

شوکت صدیقی کے افسانے 'مہکتی وادیوں میں' بھوٹان میں چائے کے باغوں میں کام کرنے والے مزدوروں کی محنت کے استحصال کو موضوع بنایا گیا ہے۔ بھوٹان کے کوہستانی علاقوں چھوٹا ناگپور، مہیشی، منڈا اور بلاس پور کے آس پاس کے محنت کش قحط سالی اور بھوک کے مارے لوگ ایسے علاقوں میں جا پہنچتے ہیں جہاں ٹھیکیدار ان کے صحت مند جسموں کو ٹٹول ٹٹول کر ان کا معائنہ کرتا ہے اور جو ان کے معیار پر پورے اترتے ہیں غلاموں کی طرح ان کے جسموں کا سودا کیا جاتا ہے۔ ان کی محرومیوں کی داستان بڑی المناک ہے، یہ جوان ان پڑھ اور اجڈ ہیں۔ انہیں دلال جانوروں کی طرح ٹرین کے ڈبے میں بھر کر ٹھیکیدار کے پاس پہنچا دیتا ہے اور وہ ٹھیکیدار سے ان کی قیمت وصول کر کے دوسرے شکاروں کی تلاش میں نکل جاتا ہے۔ یہاں چائے کے باغوں میں پتیاں چن چن کر ان کی کمر دہری ہو جاتی ہے۔ ان کے جسم کا گوشت فاقہ کشی سے سوکھ جاتا ہے، پھر یہ دس پندرہ سالوں کی محنت کے بعد کسی کام کے نہیں رہتے تو انہیں واپس ان کے علاقوں کی طرف ڈھکیل دیا جاتا ہے۔(۱۳۵) ''شوکت صدیقی کے افسانوں میں جہاں ظلم و جبر کی آہنی گرفت ہر آن مضبوط ہو رہی ہو، وہاں کوئی نہ کوئی

انسان بھی پیدا ہو جاتا ہے جو نیکی کی آواز اٹھاتا ہے اور بغاوت کے نعرے گاتا ہے جیسے 'مہکتی وادیوں میں' سو بھاناتھ اور شکرا کی آوازیں نیکی اور بغاوت کی آوازیں بن جاتی ہیں۔'' شکرا اور سو بھاناتھ کے کردار کی تشکیل میں شوکت صدیقی نے انسانی ہمدردی کے ساتھ حالات کے جبر سے پیدا ہونے والے باغیانہ رویے کو بھی خوبصورتی سے ابھارا ہے۔ سو بھاناتھ مزدوروں پر ڈھائے جانے والے مظالم کی شدت کو اپنی نرمی اور زندہ دلی سے کم کرنا چاہتا ہے، ان کے حوصلے بڑھاتا ہے، سب اس کی عزت کرتے ہیں لیکن اسے مزدوروں میں بغاوت اور خودسری پیدا کرنے کا ذمہ دار سمجھ کر حوالات میں بند کر دیا جاتا ہے، شکرا منڈ کا کردار بھی ایک ایسے شخص کا کردار ہے جو حالات کے جبر کو شدت سے محسوس کرتا ہے، اس کے دل میں اپنی بیوی کے لئے ہمدردی کے جذبات بھی ہیں، وہ اپنے بچوں کے بھوک سے کملائے ہوئے چہروں کو دیکھ کر تڑپ اٹھتا ہے، اس کا دل چاہتا ہے کہ وہ باغ کے مالک سے پوچھے کہ آخر اس کے بچے کیوں بھوک سے بلبلا رہے ہیں؟ جبکہ چائے کے باغ کے گوداموں میں چاول کی بوریاں بھری ہوئی ہیں اور رات کے اندھیرے میں ہزاروں من چاول ٹرکوں کے ذریعے اسمگل ہو جاتا ہے۔ ایک سوچنے اور محسوس کرنے والے آدمی کے لئے کوڑوں کی سزا اور بندوق کی گولیوں سے زیادہ یہ بات اذیت ناک تھی۔ شکرا منڈ کی اسی شدت احساس نے اسے معتوب بنایا۔ بڑے صاحب نے چمڑے کے ہنٹر سے اس کی کھال ادھیڑ ڈالی، اسے ادھ موا کر کے نہ صرف کوٹھی سے باہر پھینک دیا گیا بلکہ اس کی مزدوری سے بھی چھٹی کر دی گئی۔ اس کے گھر کو بڑے صاحب کے حکم سے مسمار کر دیا گیا اور باغ کے جن مزدوروں نے شکرا منڈ سے ہمدردی کا اظہار کیا انہیں بھی نکال باہر کر دیا گیا۔ (۱۳۶) ''مزدوروں کی زندگی کی عمومی پیشکش افسانہ نگار کا اولیں مقصد ہے لیکن اس مقصد کے بیچوں بیچ چند ایک انفرادی کرداروں کو بھی پیش کیا گیا ہے، ان میں شکرا منڈ کا کردار خاص طور پر قابل ذکر ہے۔ اس کی زندگی کی نہج باقیوں سے شدت احساس اور جرأت عمل کی وجہ سے قدرے مختلف ہے، اس لئے اس کا انجام بھی زیادہ ہولناک ہے۔''

چائے کے باغ سے جب شکرا منڈ کو فارغ کر دیا جاتا ہے تو اس نے بیوی منگلی سے بھی کنارہ کشی اختیار کر لی، اس لئے کہ منگلی سخت محنت، فاقہ کشی اور تین بچوں کی پیدائش کے بعد تقریباً نیم مردہ ہو چکی تھی۔ اس لئے شکرا منڈ نے چائے کے کسی دوسرے باغ میں ملازمت سے پہلے منگلی کا ساتھ چھوڑ دیا اور ایک جفاکش تنومند پہاڑی لڑکی کا ہاتھ تھام کر نئی زندگی کی تلاش میں چل پڑا۔ یہ انجام حقیقت سے فرار نہیں بلکہ شوکت صدیقی یہ سمجھتے ہیں کہ آخری تجزیے میں سارا مسئلہ اقتصادی ہوتا ہے، شکرا منڈ کا کردار معاشی نقطۂ نظر کا حامل ہے۔ (۱۳۷) ''یہ واقعہ افسانہ نگار کے بنیادی خیال کو تقویت بخشتا ہے کہ تمام زندگی کا محور اقتصادی مفادات ہیں، باقی تمام مسائل اسی محور کے گرد گھومتے ہیں اور یہ بات نہ صرف ایک فرد کے بارے میں صحیح ہے بلکہ قوم اور پوری دنیا پر اس کا اطلاق کیا جا سکتا ہے۔''

منگلی کو یہ دھڑکا ہر وقت لگا رہتا ہے کہ شکرا منڈ اسے چھوڑ کر نہ چلا جائے۔ اس لئے کہ چائے کے باغ میں کام کرنے والے قلی اسی طرح اپنی بیمار اور ناتواں بیوی کو چھوڑ کر کسی تنومند پہاڑی لڑکی کے ساتھ فرار ہو جاتے ہیں۔ شکرا منڈ نے بھی یہی کیا، اسے اپنی بیوی سے لگاؤ تھا، وہ اسے قابل رحم سمجھتا تھا لیکن پیٹ کی آگ بجھانے کے لئے اس نے وہی کیا جو عام طور پر اس طبقے کے لوگ کرتے ہیں۔ اس کردار کی تشکیل میں اس کی فردی خصوصیت کو بھی ابھارا گیا ہے اور اس کی طبقاتی خصوصیت کو بھی مدنظر رکھا گیا ہے۔

شوکت صدیقی کا افسانہ تیسرا آدمی بھی جرائم کی کہانی ہے لیکن اس جرائم کی کہانی کے پردے میں شوکت صدیقی نے اسمگلنگ، غداری، وطن دشمنی اور قتل و غارت گری سے بھرپور ایک ایسے استحصالی نظام کو پیش کیا ہے جو عام لوگوں کی نگاہوں سے اوجھل ہے۔

(۱۳۸)''افسانہ تیسرا آدمی بھی ترقی پسند نظریات کا حامل ہے، اس میں بھی معاشرتی خامیوں کی نشاندہی ملتی ہے۔ اینٹی کرپشن انسپکٹر، وانچو، نیل کنٹھ کنورصاحب، دیپ چند یہ تمام کردار اپنے اپنے دائرہ کار میں معاشرے کی مختلف برائیوں اور بیماریوں کو اجاگر کرتے ہیں۔''

'تیسرا آدمی' میں شوکت صدیقی نے کرداروں کی تشکیل جس طرح کی ہے وہ ان کے ذاتی تجربے اور مشاہدے پر مبنی ہے۔

'تیسرا آدمی' میں شوکت صدیقی نے سرمایہ دارانہ نظام کے استحصالی رویے کو موضوع بنایا ہے۔ چونکہ یہ افسانہ ذاتی مشاہدے کا نتیجہ ہے لہٰذا اس کے کرداروں کی تشکیل بڑے جاندار انداز میں ہوئی ہے۔ اس افسانے کے تین اہم کردار ہیں، مینجنگ ڈائریکٹر کنورصاحب، وانچو اور نیل کنٹھ ۔ (۱۳۹)''شوکت صدیقی کو اپنے کرداروں کو چننے اور اسی مناسبت سے ان کا پیکر تراشنے، چال ڈھال اور لباس و رفتار کے آداب سکھانے میں بڑی مہارت اور فنکارانہ بصیرت حاصل ہے۔ مثلاً 'تیسرا آدمی' کا نیل کنٹھ مہاراج ہے، خوفناک چہرے، گھٹے ہوئے جسم اور آبنوسی رنگ والا، سخت دل اور جرائم پیشہ قتل وخون کرنے میں اتنا بے جھجک، اسے اپنے کام کے لئے صرف لائین کلیئر کا اشارہ چاہئے، اس سے زیادہ جھنجٹ پالنے کا وہ عادی نہیں۔'' شوکت صدیقی کے یہ کردار مجسم جرم نظر آتے ہیں۔ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ انہیں جرائم کی دنیا میں کس نے ڈھکیلا، انہیں انسان سے کٹھ پتلی کس نے بنایا۔ (۱۴۰)''مجھے یہ کہنے میں کوئی باک نہیں کہ اردو افسانے کو اب تک ایسا کوئی چھٹا ہوا اور خطرناک کردار نہ مل سکا تھا جیسا کہ وانچو ہے۔ اس افسانے کو پڑھ کر یہ احساس ہوتا ہے کہ اب ہم پرانے دور کو چھوڑ کر نئے دور میں قدم رکھ رہے ہیں۔ جاگیرداری دور کو عبور کر کے سرمایہ دارانہ دور میں داخل ہو گئے ہیں۔ یہ کردار خالص شہروں کی تخلیق ہے، یہ مہذب سوسائٹی کے مہذب ذرائع پیداوار اختیار کرنے والا کردار نہیں بلکہ اپنی خباثت کے ذریعے روزی پیدا کرنے والا کردار ہے۔''

شوکت صدیقی نے ان کرداروں کے ذریعے صنعتی اور سرمایہ دارانہ نظام کی سفاکیوں کو بے نقاب کیا ہے۔ نیل کنٹھ پیدائشی مجرم نہیں تھا، وہ کسان تھا زمین کا مالک تھا لیکن زمیندار نے اس کی زمین پر قبضہ کر کے اسے ایک دھتکارے ہوئے انسان کی طرح جرائم کی دنیا میں داخل ہونے پر مجبور کر دیا۔ ملازمت کی تلاش اسے بھارت انجینئرنگ ورکس تک لے آئی جہاں بظاہر تو وہ کمپنی کا ڈرائیور ہے لیکن وہ رفتہ رفتہ کارخانہ داروں کے لئے ایک ایسا استحصالی ہتھیار بن جاتا ہے جسے وہ اپنے مفاد کے لئے استعمال کرتے ہیں، جیسے وہ انسان نہیں ایک ہتھیار، ایک آلہ ہو۔ لیکن شوکت صدیقی نے اس پتھر کے بے حس انسان کو ہوش مندی کا راستہ بھی دکھایا ہے، یہاں اس کی فردی خصوصیت اس طرح نمایاں ہوتی ہے (۱۴۱)''نیل کنٹھ جب اپنی زندگی کا آخری جرم کرنے (یعنی سرکاری ڈیم اڑانے) جاتا ہے تو راستے کے کھیت اس کا دامن پکڑ لیتے ہیں، وہ سوچتا ہے کہ یہ ڈیم ٹوٹے گا تو ان کے کھیتوں کو پانی نہیں ملے گا، خشک سالی ہوگی اور کسان بھوکوں مر جائیں گے، اسے اپنا کسان ہونا یاد آتا ہے، اپنی بے دخلی اور فاقہ کشی بھی یاد آتی ہے۔'' سرمایہ دارانہ نظام کے جس جبر نے اسے جرائم کی بھٹی میں جھونکا تھا اس کی حقیقت اس پر واضح ہو جاتی ہے لیکن پھر بھی وہ ڈیم کو اڑا دیتا ہے کیونکہ یہ کردار کی منطق اور افسانے کی منطق سے قریب ہے۔ بغاوت کی منظم جدوجہد کے بغیر ایک فرد واحد کی قلب ماہیت اور شعور غیر حقیقی ہے۔ بہر حال اس کی سوچ کی لہر اور شعور کی رو میں نیکی اور انسانیت کی رمق اس کے اندر ہونے والی جنگ کی نشاندہی کرتی ہے۔ (۱۴۲)''وانچو اور نیل کنٹھ دونوں غیر معمولی بے ضمیری کے ساتھ ارتکاب جرم کرتے ہیں، افسانہ نگار نے ان میں پچھتاوے اور دکھ کی رمق کی طرف اشارہ کر کے ان کو انسانی سطح پر لانے کی کوشش کی ہے لیکن اس کے باوجود نیل کنٹھ اور وانچو فوق الفطرت شیطانی قوت کے گھناؤنے روپ ہیں جن کے تصور سے دل میں خوف و ہراس پیدا ہوتا ہے۔'' لیکن یہ بیان حقیقت حال کے برعکس ہے۔ نیل کنٹھ اپنے آخری لمحات میں جس پچھتاوے اور دکھ کا شکار نظر آتا ہے اس سے اس بیان کی تردید ہوتی

ہے۔

شوکت صدیقی کے افسانوں میں انسانوں سے محبت کا جو رنگ نمایاں ہے وہ ان کرداروں میں بھی واضح طور پر ابھرتا ہے، وہ کردار اس بے ضمیر معاشرے سے نفرت کا احساس دلاتے ہیں۔(۱۴۳)''شوکت صدیقی کے افسانوں کے کردار مثالی نہیں۔ وہ نیکی کے فرشتے نہیں ہیں، وہ جرم کرتے ہیں، چوریاں کرتے ہیں، ڈاکے ڈالتے ہیں بلکہ قتل بھی کر دیتے ہیں لیکن پھر بھی وہ انسان ہیں، ان میں انسانیت ہے، محبت ہے، چور، ڈاکو قاتل یہ لفظ دور سے بہت خوفناک ہیں، ایسے آدمیوں کے تصور ہی سے خوف محسوس ہوتا ہے۔ لیکن شوکت صدیقی کے افسانوں کے ذریعے ہم ان کرداروں کو بہت قریب سے دیکھتے ہیں، ان کے ساتھ اٹھتے ہیں، بیٹھتے ہیں اور ہمیں ان سے خوف محسوس نہیں ہوتا بلکہ ان کے قریب ہوکر معاشرے کی الجھی ہوئی ڈوریاں ہاتھ آجاتی ہیں۔ طبقاتی اونچ نیچ، غربت، مجبوریاں قانونی بندھن تمام پرتیں کھلتی جاتی ہیں اور ہم دیکھتے ہیں کہ مختلف نفسیاتی تہوں کے نیچے سے سچ مچ کا آدمی نکل آتا ہے، آدمی کی بے بسی اسے کیا سے کیا بنا دیتی ہے۔ اس سوال کا جواب شوکت صدیقی کے افسانوں میں آسانی سے مل جاتا ہے۔ برے آدمی سے نفرت کرنا، اس کی کمینگی، مکاریوں، عیاریوں پر لعنت بھیجنا تو آسان ہے لیکن اس سے پیار کرنا مشکل ہے۔ شوکت صدیقی کے افسانوں کے ذریعہ قاری اس مشکل سے آسانی سے گزر جاتا ہے کیونکہ وہاں صرف آدمی کی خامیاں ہی نظر نہیں آتیں بلکہ وہ محرکات اور عوامل بھی سامنے آتے ہیں جن کے باعث آدمی برائیوں کا شکار بن جاتا ہے۔''

(۱۴۴)''شوکت صدیقی نے یہ بتایا ہے کہ جن لوگوں پر ظلم ہوتا ہے وہ بے بسی اور بے چارگی سے ظلم سہتے سہتے جب عاجز آجاتے ہیں تو جھنجلا اٹھتے ہیں، پیچ و تاب کھاتے ہیں اور اپنی محدود اور بے اثر قوت سے اس ظلم کا جواب دینا چاہتے ہیں لیکن ظلم کی قوت اور اس کے وسائل بے پایاں ہیں، اس لئے مظلوم کا سارا جوش اس کی ساری جھنجلاہٹ اور سارا پیچ و تاب رائیگاں جاتا ہے۔''

وانچو کا کردار بھی سرمایہ داروں کے ایجنٹ کا کردار ہے، وہ مل کے مالک کے لئے سیمنٹ اور لوہے کی بلیک مارکیٹ کرتا ہے اور وہ اپنے آقاؤں کا اتنا وفادار ہے کہ ان کی راہ میں آنے والی ہر مزاحمت کو وہ راستے سے ہٹا دیتا ہے۔ وہ اپنے آقاؤں کے اشارے پر حرکت کرنے والا ایسا کارندہ ہے جو ظلم کی علامت بن جاتا ہے لیکن دریا کے بند کو ڈائنامیٹ سے اڑانے کے بعد جب حالات سنگین صورت اختیار کر جاتے ہیں، تمام علاقہ زیرآب آجاتا ہے، کھیت پانی میں بہہ جاتے ہیں تو کسانوں کی تباہی و بربادی میں کوئی کسر نہیں رہتی۔ یہ واقعہ تو ہولناک تھا لیکن اس کی تباہ کاری اتنی زیادہ تھی کہ حکومت نے انکوائری شروع کی۔ کنور صاحب وانچو سے اپنا کام لے چکے تھے انہیں اب اس شخص کی ضرورت نہیں تھی بلکہ وہ ان کے لئے خطرے کی تلوار بن گیا تھا لہٰذا وانچو کو کھٹمنڈو بھجوا دیا جاتا ہے۔ ڈیم اڑانے سے پہلے نیل کنٹھ نے جس گہری نیند سے جاگے ہوئے آدمی کی طرح ڈیم کی تباہی کے بعد کسانوں کی بربادی کو محسوس کیا تھا اسی طرح وانچو فیکٹری سے کھٹمنڈو جاتے ہوئے اس فیکٹری پر حسرت کی نگاہیں ڈال رہا تھا، جس کی تعمیر کے لئے اس نے خطرناک سازشیں کی تھیں، بے انتہا جرائم کئے تھے۔ وہ اپنی بے نور اور بجھی بجھی آنکھوں سے پلٹ پلٹ کر ماضی کی طرف دیکھ رہا تھا جہاں اندھیرے کے سوا کچھ نہ تھا۔ وانچو کا یہی پچھتاوا اس کردار کی تشکیل کے مقصد کو پورا کرتا ہے۔ سرمایہ دارانہ استحصالی نظام میں وانچو جیسے ایجنٹوں اور دلالوں کا انجام ایسا یا اس سے بھی برا ہوتا ہے۔(۱۴۵)''ان کرداروں کا غیر متوقع عمل جس میں خوبی اور خرابی دونوں کے پہلو نکلتے ہیں، عظمت کی جگہ انسانی بے چارگی کی دلالت کرتا ہے لیکن اپنی بے چارگی اور نتیجے کے اعتبار سے شاید اپنی بے مصرفی کے باوجود اس غیر متوقع عمل میں انسانیت کے اوصاف ملتے ہیں اور اس

طرح کے اوصاف کے باہر لانے کا عمل شوکت صدیقی کی کردار نگاری کی وہ صفت ہے جو انہیں ایک بے لاگ مبصر کا درجہ دیتی ہے۔ انسانی سیرت نہ مکمل سفید ہے نہ بالکل سیاہ۔ شوکت صدیقی کے یہاں کرداروں کی تشکیل میں تاریکی کے ساتھ روشنی کا امتزاج ملتا ہے اور یہ ان کے فن کی نمایاں انسانی جہت ہے۔''

شوکت صدیقی کا افسانہ 'غم دل اگر نہ ہوتا'' ان کے قابل ذکر افسانوں میں شمار ہوتا ہے۔ رندھیر کمیونسٹ پارٹی کا رکن اور ایک انقلابی نوجوان ہے۔ اس کردار کے لئے کہا گیا ہے کہ (۱۴۶) ''ان کا ایک بہت اہم افسانہ 'غم دل اگر نہ ہوتا' ہے۔ یہ ایک انقلابی کردار کی انقلابی رومانیت کی شکست وریخت کی کہانی ہے۔'' یہ افسانہ رندھیر کے کردار کے نشیب وفراز کو ہی ظاہر نہیں کرتا بلکہ اس سے پارٹی کے لئے کام کرنے والوں کی بے لوث خدمات اور قربانیوں پر بھی روشنی پڑتی ہے۔ رندھیر پارٹی کے لئے ان تھک کام کرنے والا ایک جوشیلا نوجوان ہے۔ اس کی زندگی میں ایک رئیس زادی کی اتفاقیہ ملاقات سے زبردست تبدیلی آجاتی ہے۔ رندھیر نے اپنے بوڑھے باپ کو پارٹی کے کاموں میں فراموش کر دیا تھا۔ کسان عورتوں کے جلوس پر فائرنگ کے خلاف احتجاج میں پولیس کی فائرنگ سے اس کی ایک آنکھ ضائع ہوگئی تھی لیکن اسے اس کا کوئی غم نہ تھا۔ رئیس زادی کمودنی کے گھر پر صحت کی بحالی کے لئے قیام نے اسے زندگی کی لذتوں کا احساس دلایا۔ پارٹی کے کاموں میں اسے کبھی فراغت کا اتنا وقت نہ ملا تھا کہ وہ زندگی کی آسائشوں کی طرف توجہ کر سکے۔ کمودنی کے گھر کی آسائش نے اسے اپنی گرفت میں لے لیا۔ وہ اس آئیڈیل سے دور ہو گیا جس کے لئے اس نے بے شمار قربانیاں دی تھیں۔ کمودنی کی کوٹھی سے باہر آنے کے بعد پرانا رندھیر مر چکا تھا۔ وہ اس مکروہ دنیا میں واپس چلا گیا جس کے خلاف جنگ کرتے ہوئے اس نے اپنی زندگی کے قیمتی لمحات صرف کئے تھے۔ لیکن مرلی کی پولیس فائرنگ سے ہلاکت نے اسے سخت دھچکہ پہنچایا، اسے احساس ہوا کہ وہ زندہ نہیں بلکہ مر چکا ہے۔ احساس محرومی نے اسے تقریباً ہوش وحواس سے بیگانہ کر دیا۔ جس طبقے کے خلاف وہ نفرت کا پرچار کرتا تھا اس طبقے نے ہی اسے اپنا شکار بنا لیا۔ اسے اپنے وجود سے شدید نفرت کا احساس ہوتا ہے اسے اپنی بزدلی پر شرم آتی ہے۔ وہ مرلی کو امر سمجھتا ہے جس نے آدرش کی خاطر آسائشوں کو ٹھکرا دیا اور موت قبول کر لی۔ (۱۴۷) ''رندھیر کا یہ فیصلہ مراجعت نہیں بلکہ ادراک حقیقت کا نیا لمحہ ہے۔ افسانے میں یہ موڑ اچانک اور کسی حد تک غیر متوقع بھی ہے لیکن بڑی تلخ حقیقت کو قبول کر لینے کا عمل بھی ہے۔''

شوکت صدیقی نے اس کردار کی تشکیل کے ذریعہ دو طبقوں کی سوچ اور تضاد کے عمل کو پیش کیا ہے۔ اس سوچ کے دو مختلف رویوں کے تصادم سے ادراک حقیقت کی سرحد بھی آتی ہے جو پچھلے انحراف پر شرمندگی اور پچھتاوے سے عبارت ہے جو پھر اسے اپنے آئیڈیل کی جانب جانے پر مجبور کرتا ہے۔ اس کہانی کے متعلق ایک رائے یہ بھی ہے کہ (۱۴۸) ''شوکت صدیقی کی سب سے کمزور کہانی 'غم دل اگر نہ ہوتا' ہے۔ اس میں رندھیر ایک ہندوستانی فلم کے ہیرو کی طرح ایک کوٹھی میں گھس جاتا ہے اور کوٹھی کی مالک اس پر انتہائی غلط انداز میں کچھ دنوں کے اندر عاشق ہو جاتی ہے۔'' اس اعتراض کا جائزہ لیا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ رندھیر کا کردار کہیں بھی فلمی ہیرو کی طرح کا نہیں ہے۔ وہ گرم جوش اور انتھک محنت کرنے والا نوجوان ہے۔ کمودنی کا التفات اپنی منطقی وجوہات رکھتا ہے۔ وہ خود تنہائی کا شکار ہے، اسے رندھیر کے افلاس، اس کی سادگی اور آئیڈیل سے محبت میں بڑی دلکشی نظر آتی ہے۔ وہ بے انتہا دولت کی مالک ہے، اپنی تنہائی اور افسردگی کو مٹانے کے لئے وہ رندھیر اور اس کے پارٹی لٹریچر میں دلچسپی لیتی ہے۔ رندھیر کی کردار کی تشکیل میں ماحول کے اثرات کو نمایاں کیا گیا ہے۔

رندھیر کے کردار میں **Deviation** یعنی انحراف کا عمل کارفرما ہے۔ وہ ایک متوسط طبقے کا انسان ہے، وہ خود کو ڈی کلاس کرتا

ہے اور نچلے طبقے میں شامل ہوجاتا ہے۔ لیکن رندھیر کو کمودنی کے گھر ملنے والی آسائشوں نے اپنے آدرش سے دور کر کے بالائی طبقے میں شامل ہونے کی خواہش کو بیدار کر دیا تھا، اسے محسوس ہوا کہ اس کی قربانیاں اور اس کی خدمات لاحاصل ہیں، لہٰذا اس نے پارٹی کے لوگوں اور پارٹی کے کاموں میں دلچسپی لینی چھوڑ دی اور اپنے خاندان کو جسے اس نے اب تک نظر انداز کیا تھا انہیں آسائش کی زندگی فراہم کرنے کے لئے کسی اچھی ملازمت کی تلاش میں کوشاں ہوگیا۔ لیکن پولیس کی گولی سے اپنے ایک ساتھی کی ہلاکت کے منظر نے اسے یہ احساس دلایا کہ قوم کے لئے جان دینا بڑی بات ہے، پھر اسے اپنی غلطی کا احساس ہوتا ہے، اس کردار کو اگر اس کے سیاق وسباق میں سمجھنے کی کوشش کی جائے تو پھر کہانی کے دیگر واقعات فلمی مناظر کی طرح نہیں حقیقت کا ایک حصہ معلوم ہوں گے۔

'شریف آدمی' شوکت صدیقی کا مشہور افسانہ ہے، یہ افسانہ پاکستان ٹیلی ویژن سے ٹیلی کاسٹ بھی ہوا ہے۔

ماسٹر سکندر علی کے کردار کی تشکیل میں شوکت صدیقی نے معاشرتی اقدار کے کھوکھلے پن اور تصنع کو نمایاں کیا ہے۔ ماسٹر سکندر علی کا خاندان فاقہ کشی کا شکار تھا لیکن بھوک اور افلاس کے باوجود سکندر علی اور اس کی بیوی جھوٹی شرافت اور احساس برتری کا شکار تھے۔ دکانداروں نے ادھار دینا بند کر دیا تھا، بھوک ایک خوفناک اژدھے کی طرح انہیں اور ان کے خاندان کو ڈس رہی تھی، محلے کے دودھ والے کی صندوقچی سے ماسٹر سکندر علی آنکھ بچا کر دس کا نوٹ اٹھانے کی کوشش کرتے ہیں لیکن پکڑے جاتے ہیں۔ دودھ والا چوری پکڑے جانے پر انہیں مارنے اور گالیاں دینے سے بھی دریغ نہیں کرتا اور وہی سکندر علی جو کسی ادنیٰ کام کو خاندانی وجاہت کے خلاف سمجھتے تھے، اس ذلت کو برداشت کرتے ہیں، دودھ والے نے سر راہ ان کی بے عزتی کی اور ان کی اکلوتی شیروانی جسے وہ پرانے کپڑوں کی دکان میں بھی فروخت نہ کر سکے، پھٹ کر تار تار ہوگئی۔

شوکت صدیقی نے اس طرح شرافت کی جھوٹی بنیادوں کو واضح کیا ہے اور دو حالتوں کے تقابل کو ایک کردار ماسٹر سکندر علی کے ذریعے نمایاں کیا ہے۔ لیکن ماسٹر سکندر علی کا کردار خود اس کی یا اس کے طبقے کی خصوصیات کی نمائندگی کرتا ہے، وہ چوری تو کر سکتے ہیں لیکن خاندانی وقار کے خلاف کوئی ادنیٰ کام نہیں کر سکتے۔ شوکت صدیقی کے جرائم پیشہ کرداروں میں جو سفاکی ہے وہ بھی حالات کے منطق پر پوری اترتی ہے۔ سکندر علی کا کردار ایک ایسے آدمی کا کردار ہے جو بھوک کی آگ بجھانے کے لئے کوڑے کے ڈھیر میں روٹی اور گوشت کے ٹکڑے تلاش کرتا ہے، محلے کے کتے بھی اس کے ساتھی ہیں، وہ ایسا شریف آدمی ہے جو کوڑے کے ڈھیر میں اپنا رزق تلاش کرتا ہے لیکن بھیک نہیں مانگتا۔ یہ کردار معاشرے پر ایک گہرا طنز ہے۔ اگرچہ یہ کردار جھوٹی انانیت کا شکار ہے لیکن پھر بھی یہ کہا جاسکتا ہے کہ (۱۴۹) ''شوکت صدیقی نے سماجی زندگی اور اس کے تغیرات سے اپنے افسانوں کی فضا قائم کی ہے۔'' سکندر علی کے کردار میں انسان کی بیچارگی اور حالات کے جبر کی مکمل تصویر کشی ملتی ہے اور سماجی زندگی اور اس کے تغیرات کا اشارہ بھی ملتا ہے۔ یہ ایک معاشرتی المیہ بھی ہے۔ (۱۵۰) ''شوکت صدیقی کے افسانے کردار نگاری کا بہترین نمونہ ہیں، وہ کہانی کے تار و پود کو کرداروں کے گرد جوڑتے ہیں، دراصل سماجی شعور اور ادراک خارجی دنیا سے حاصل کردہ مواد پر ہوتا ہے۔'' شریف آدمی میں کردار کی تشکیل ان کے گہرے سماجی شعور اور معاشرتی سوچ کا نتیجہ ہے۔

'راتوں کا شہر' بھی شوکت صدیقی کا مشہور افسانہ ہے۔ یہاں سانولے خاں کا کردار اگرچہ ایک پیشہ ور مجرم کا کردار ہے جس کی روزی کمانے کا ذریعہ لوہے کی ایک لمبی سلاخ ہے جسے وہ اپنی شلوار کے نیفے میں چھپائے رکھتا ہے اور ضرورت کے وقت یہ سلاخ تجوریوں

کے آہنی دروازے، دکانوں کے تالے کھولنے سے لیکر کسی راہ چلتے کی جیب ہلکی کرنے تک کا مضبوط آلہ ہے۔(۱۵۱)''شوکت صدیقی نے بالعموم ایسے کردار پیش کیئے ہیں جن کی زندگی میں خیر کا تصور تو موجود ہے لیکن یہ جرم اور گناہ کے سائے میں پروان چڑھتا ہے۔'' سانولے خان کا کردار اپنی تمام تر خرابیوں اور بدصورتی کے باوجود قاری کے دل میں ہمدردی کے تاثرات کو جگاتا ہے۔ سانولے خان معاشرے کا ایسا فرد ہے جس کا کوئی گھر نہیں، شب بسری کے لئے کوئی ٹھکانا نہیں، وہ راتوں کو آوارہ گردی کی طرح سڑکوں کے چکر لگاتا ہے اور جہاں موقع ملے ہاتھ کی صفائی دکھاتا ہے۔ اس لئے کہ رات کا اندھیرا اس کی پناہ گاہ ہے، یہ کردار اندھیری دنیا کے باسی ہیں۔ (۱۵۲)''ان کے افسانوں میں بالعموم جرائم پیشہ لوگ نظر آتے ہیں یعنی معاشرے کے وہ کردار جو دھتکارے ہوئے اور نفرت کے قابل ہیں، جنہیں لوگ صرف مجرم سمجھتے ہیں اور یوں وہ انسانیت کے دائرے سے خارج کر دیئے جاتے ہیں۔ شوکت صدیقی نے ان کرداروں کو اپنے افسانے کا موضوع بنا کر گویا اردو افسانہ نگاری میں وسعت پیدا کی ہے۔'' شوکت صدیقی کے یہ جرائم پیشہ کردار استحصالی قوتوں کے ستم ظریفی کا نشانہ بنتے ہیں۔ سانولے خان جو جرائم پیشہ ہے نارمل انسان بھی ہوسکتا تھا لیکن حالات کے جبر نے اسے جرائم کی دنیا کو اپنانے پر مجبور کر دیا۔ (۱۵۳)''شوکت صدیقی پتھر کو تراشنے اور کابوس کو فن بنا دینے کا ہنر جانتے ہیں۔'' شوکت صدیقی کے ایسے کرداروں کی تشکیل سے جہاں سماجی حقیقت نگاری کو فروغ حاصل ہوا وہاں ان کے اپنے فنی نقطہ نظر کے ساتھ طبقاتی فکر کے رویے بھی سامنے آتے ہیں۔

شوکت صدیقی کا افسانہ 'خلیفہ جی' میں بھی زیریں دنیا کی جھلک ملتی ہے۔ شوکت صدیقی کرداروں کی تشکیل اس طرح کرتے ہیں کہ کبھی کبھی صرف ایک کردار کے گرد پوری کہانی کا تانا بانا بنا جاتا ہے۔ 'خلیفہ جی' کے کردار کی تشکیل میں بھی زیریں دنیا کے ایک منجھے اور چھٹے ہوئے فرد کی تصویر کشی کی گئی ہے۔ خلیفہ جی جیب کتروں کا سرغنہ ہے، اگر سچ پوچھا جائے تو اپنی دنیا کا وہ بے تاج بادشاہ ہے۔ سینکڑوں جیب کترے شاگرد اس کے اشارۂ ابرو کے منتظر رہتے ہیں۔ بیحد خوفناک اور غصیلا ہے، اپنے شاگردوں کی کسی غلطی کو وہ معاف نہیں کرتا، انہیں ایسی اذیت ناک سزائیں دیتا ہے کہ وہ پھر کبھی اس کے حکم سے سرتابی کی ہمت نہیں کرتے۔ شوکت صدیقی نے خلیفہ جی کی صورت میں جرائم کی دنیا کے اس فرد کی سرگرمیوں کو شدت سے ابھارا ہے۔ خلیفہ جی جیب کتروں کا ایک وسیع جال پھیلائے ہوئے ہے جہاں وہ پل پل کی خبر رکھتا ہے لیکن خلیفہ جی کا کردار ایسا کردار ہے جس کے بارے میں کہا جاسکتا ہے کہ (۱۵۴)''شوکت صدیقی بدصورتی اور دہشت کے رنگوں سے زندگی میں انسانی صورتحال کی تصویر کشی کرتے ہیں۔'' خلیفہ جی کے کردار کی تشکیل میں جرائم پیشہ طبقے کی تمام برائیاں موجود ہیں، نذیر احمد کہتے ہیں کہ (۱۵۵)''خلیفہ جی پر ڈکنز کے ناول الیور ٹویسٹ کے ایک حصے کا اثر معلوم ہوتا ہے۔ اس فرق کے ساتھ کہ ڈکنز کی پیشکش کو زبان کے متنوع استعمال نے ایک حسن بخشا ہے اور کرداروں کے انفرادی امتیازات کو ابھارنے کا باعث بنا ہے۔''

شوکت صدیقی کے یہاں بیشتر موقعوں پر چارلس ڈکنز سے مشابہت ملتی ہے لیکن ڈکنز سے مطابقت رکھتے ہوئے بھی شوکت صدیقی کا کرداروں کی تشکیل کا اپنا منفرد انداز ہے۔ شوکت صدیقی نے کرداروں کی امتیازی نشانات ابھارنے پر بھی کافی توجہ دی ہے۔ خلیفہ جی کے کردار کا ہی اگر مطالعہ کیا جائے تو پتہ چلتا ہے کہ خلیفہ جی کا کردار جرائم پیشہ کردار ہے لیکن یہ تصویر کا ایک رخ ہے، دوسرا پہلو یہ ہے کہ خلیفہ جی بے گھر اور پریشان عتیق اللہ کو اپنے گھر میں پناہ دیتا ہے۔ وہ اگرچہ ایک نامی گرامی غنڈہ ہے لیکن اس کے اندر بنیادی اخلاقی صفات موجود ہیں، وہ اپنے جیب کتروں کو عورت پر ہاتھ ڈالنے سے سختی سے منع کرتا ہے۔ وہ عتیق اللہ کی گھڑی چوری ہونے پر اپنے شاگردوں پر سختی کرتا ہے اور عتیق اللہ کی گھڑی واپس دلوا دیتا ہے۔ عتیق اللہ کے کردار کی تشکیل میں شوکت صدیقی نے متوسط طبقے کی ذہنیت اور اس کی ہر دم

چوکس رہنے والی شخصیت کو نمایاں کیا ہے۔ عتیق اللہ خلیفہ جی کی تمام مہربانیوں کو شک وشبہ کی نظروں سے دیکھتا ہے۔ یہ کردار ایک ایسے شخص کا کردار ہے جو تقسیم ملک کے بعد کراچی میں از سرِ نو زندہ رہنے کی جدوجہد میں مصروف ہے۔ فلیٹ کی پگڑی دینے کے لئے اس کی جیب میں بھاری رقم موجود نہیں، خلیفہ جی نے اسے نہ صرف رہنے کی جگہ دی بلکہ یہ معلوم ہونے پر کہ اس کے بیوی بچے مکان نہ ملنے کی وجہ سے اس سے دور ہیں، اپنے مکان کا بڑا حصہ خالی کروا کر ہدایت کی کہ وہ اپنے بیوی بچوں کو بلوالے۔ لیکن اس پیشکش نے عتیق اللہ کو مزید ہراساں کر دیا۔ اس نے خلیفہ جی اور اس کے پورے گروہ کو پکڑوانے کی کوشش کی لیکن اسے پتہ نہیں تھا کہ خلیفہ جی کا وہ کچھ نہیں بگاڑ سکتا اس لئے کہ خلیفہ جی کو پولیس کا مکمل تعاون حاصل تھا۔

عتیق اللہ کے کردار کی تشکیل میں ایک ایسے شریف آدمی کا عکس نظر آتا ہے جو چاہتا ہے کہ جرائم پیشہ افراد کے خلاف کارروائی ہونی چاہئے یہ اس کی اخلاقی منطق ہے۔ (۱۵۶) ''شوکت صدیقی حیات انسانی کی تاریک اور المیہ پہلوؤں پر گہری نظر رکھتے ہیں لیکن وہ انسانی فطرت کے تقدس اور اس کے خوش آئند مستقبل سے مایوس نہیں۔'' سماج کی نظروں میں اور اس کے مروّجہ اخلاقی نظام میں خلیفہ جی زیریں دنیا کا ایک چھٹا ہوا بدمعاش ہے۔ لیکن اس میں انسانی ہمدردی کی روشنی موجود ہے اور وہ مجبور اور بے پناہ لوگوں کے لئے خلوص اور ہمدردی کا پیکر نظر آتا ہے۔ شوکت صدیقی ایسے کرداروں کو چنتے ہیں جو جرائم کی دھند اور تاریکی میں ملفوف ہیں وہ اس کے انسانی صفات کو اس طرح ابھارتے ہیں کہ یہ کردار طبقاتی صفات کے علاوہ انفرادی صفات کا مظہر بن جاتا ہے۔

'اندھیرا اور اندھیرا' شوکت صدیقی کا مشہور افسانہ ہے، جس میں بنیادی موضوع تقسیم کے بعد نقل مکانی کرنے والے افراد کی نفسیاتی الجھن اور معاشی بدحالی ہے۔ اسرار کا کردار ایک ایسے شخص کا کردار ہے جو بیروزگاری سے تنگ آ کر گھر والوں کو بتائے بغیر پاکستان آ جاتا ہے۔ اسرار کے کردار کی تشکیل میں شوکت صدیقی نے ہجرت کرنے والے ایک ایسے انسان کی تصویر کشی کی ہے جو بہتر مستقبل کی تلاش کی خاطر ایک نئی سرزمین پاکستان میں قدم رکھتا ہے لیکن یہاں آ کر اس کی زندگی کا اندھیرا اور بڑھ جاتا ہے۔ اس کردار کے ذریعے شوکت صدیقی نے متوسط طبقے کے ایسے نوجوانوں کی ذہنی اور نفسیاتی کشمکش کو پیش کیا ہے جو حالات کے سامنے بے بس اور بے اختیار ہو جاتے ہیں۔ سمندر کی تہوں میں چھپے ہوئے کوئلے اکٹھا کرنے والا کریم مٹھل اسرار کو مشورہ دیتا ہے کہ اگر اسے کوئلہ چاہئے تو صبح اس کے گودام میں آ کر کچھ کم قیمت پر لے جائے۔ اسرار یہاں روشنی اور زندگی کی تلاش میں آیا تھا، کریم مٹھل کی تجویز نے اسرار کو احساس دلایا کہ اندھیرا اور بڑھ گیا ہے۔ (۱۵۷) ''ان نئے افسانوں کے بعض کردار اپنے گردوپیش کے ماحول سے تنگ آ کر اپنے اوپر مجہولیت اضمحلال اور پژمردگی طاری کر لیتے ہیں اور پھر انہیں ماضی کی یادوں میں پناہ ملتی ہے۔'' اسرار احمد کے کردار کی تشکیل میں بھی اضمحلال مجہولیت اور پژمردگی کا رنگ غالب ہے۔

شوکت صدیقی کا افسانہ 'تانیتا' ان کا بہت مشہور افسانہ ہے۔ فسادات پر لکھے جانے والے ادب میں اس افسانے کو ایک خاص مقام حاصل ہے۔ یہ جرم وگناہ کی تاریکیوں میں بھٹکنے والے انسان کی کہانی ہے، یہ ایک ایسے آدمی کی کہانی ہے جو جنگ میں اپنی ٹانگیں گنوا کر واپس آتا ہے اور فساد کے دوران ایک فوجی کی گولی کا نشانہ بن جاتا ہے۔

(۱۵۸) ''تانیتا میں ایک فوجی کا غیر معمولی کردار ہے اور یہ اردو ادب کی خوش بختی ہے کہ شوکت صدیقی نے Classics کی طرح Abnormal کردار پر قلم اٹھایا ہے اور کسی حد تک کامیابی کے ساتھ بھی۔'' شوکت صدیقی نے اس Abnormal کردار کی

تشکیل میں جو حیوانی عنصر شامل کیا ہے اس کے پیچھے بھی حالات کی سنگینی نمایاں ہوتی ہے جو انسان میں اچھی خصوصیات کو ختم کر دیتی ہے اور حیوانی خصوصیات کو ابھارتی ہے۔ تانتیا ایسا کردار ہے جو چوری، ڈاکہ زنی اور قتل کا مرتکب ہوتا ہے کیونکہ اس پر نارمل زندگی کا دروازہ بند کر دیا گیا ہے۔ بھوک کا شکار تانتیا جھوٹے کھانوں پر ٹوٹ پڑتا ہے، اسے ہڈی چچوڑنے والا کتا خود سے زیادہ خوش قسمت نظر آتا ہے۔ (۱۵۹)''فسادات پر لکھی جانے والی چند اچھی کہانیوں میں تانتیا کا شمار ہوتا ہے۔ تانتیا فوج سے نکلا ہوا ایک سپاہی ہے جسے اپنے نشانے پر مرتے دم تک ناز رہتا ہے، بھوک، دبی کچلی آرزومندی اور زندگی بھر کی تھکن اسے خیر و شر کے تصورات سے دور لے جاتی ہے وہ ایک انسان ہے جو انسانیت کا جیتا جاگتا مرثیہ ہے۔''

'تانتیا' کے کردار کی تشکیل میں شوکت صدیقی نے تاریکی کے پیچھے روشنی کا پرتو بھی دکھایا ہے۔ وہ میدانِ جنگ سے آنے والا ایسا سپاہی ہے جو ہمیشہ سے ایسا نہ تھا اس نے میدانِ جنگ میں بہادری سے گولیوں کا مقابلہ کیا، لیکن جسمانی معذوری کے بعد اس کے سامنے باعزت زندگی گزارنے کا کوئی راستہ نہ تھا۔ بھوک کی شدت نے اسے سماج کا باغی بنا دیا۔ اس کا چہرہ مسخ کر دیا گیا، اس کے جسم پر زخموں کے ناسور ڈال دیئے گئے۔ وہ خود کو آئینہ میں دیکھ کر خوفزدہ ہو جاتا ہے اور آئینہ چکنا چور کر دیتا ہے لیکن اس کردار کے مطالعہ سے یہ پتہ چلتا ہے کہ اس کے اندر انسانی صفات موجود ہیں۔ وہ نمو پر وحشیوں کی طرح ٹوٹ پڑتا ہے، اس کے رخساروں کو چبا ڈالتا ہے، اسے دانتوں سے نوچتا ہے لیکن بلوائیوں کی لگائی ہوئی آگ میں جب کوٹھی دھڑ دھڑ جلنے لگتی ہے تو وہ شعلوں کے اندر کود پڑتا ہے اور نمو کو کاندھے پر ڈال کر باہر آتا ہے۔ وہ اسے زندہ جل مرنے سے بچا لیتا ہے اس لئے کہ اتنی درندگی کے باوجود اس کے اندر کا انسان مرا نہیں زندہ ہے۔ (۱۶۰)''شوکت صدیقی کے فن کی خوبی یہ ہے کہ وہ دہشت، نراج، بدصورتی، ظلم اور شقاوت کے درمیان نہ صرف کہیں کہیں انسانی رویوں کا سراغ لگا لیتے ہیں بلکہ بدصورتی اور وہشت سے صورت و حیرت کا جادو جگاتے ہیں۔''

تانتیا کے کردار کی تشکیل میں اسی انسانی رویے کی نشاندہی ہوتی ہے۔ تانتیا ایک فوجی سپاہی کی گولی کا نشانہ بنتا ہے اور مرنے سے پہلے اپنی مٹھی میں دبے ہوئے نوٹ اور ریزگاری اس فوجی کو دینا چاہتا ہے جس کی گولی نے اسے نشانہ بنایا تھا۔ وہ آخری سانس لیتے ہوئے اس کے سچے نشانے کی تعریف ہی نہیں کرتا، اسے یہ بھی احساس دلاتا ہے کہ میں اور تم ایک ہی راستے کے مسافر ہیں، کہیں تمہارا حال بھی میرے جیسا نہ ہو۔ شوکت صدیقی کا یہ کردار فساد کے حوالے سے بھی ایک مکمل کردار ہے۔ شوکت صدیقی ایسے کرداروں کے ذریعے انسان کی بیچارگی اور محرومی کو ابھارنا چاہتے ہیں۔ فسادات کا ہلکا سا اشارہ جس میں اس کردار کی بیچارگی اور بے بسی پوری طرح منکشف ہوتی ہے یہ ہے کہ تانتیا اپنی شناخت ایک انسان کی طرح کرانی چاہتا ہے اور بلوائی یہ جاننا چاہتے ہیں کہ وہ ہندو ہے یا مسلمان۔ لیکن تانتیا نہایت سادگی سے بتاتا ہے کہ اس نے یہ سوچنا ہی چھوڑ دیا ہے کہ وہ کون ہے۔ (۱۶۱)''تانتیا کے لئے قاری کے دل میں ہمدردی اور رحم کے جذبات ابھرتے ہیں۔''

(۱۶۲)''مجرموں کی کردار نگاری میں شوکت صدیقی نے ایک نکتہ پر زور دیا ہے، مجرم جسے انسان دھتکار دیتے ہیں اس میں بھی بنیادی انسانی جذبہ موجود ہوتا ہے۔ اگر مناسب ماحول میسر آئے تو شاید انسانیت کی یہی چنگاری ان کے تمام جرائم کو خاکستر کر دے۔'' شوکت صدیقی نے اس کردار کی تشکیل سے ان محرکات تک رسائی حاصل کی ہے جو کسی کردار کو جرم اور بغاوت پر اکساتے ہیں۔ انسانی فطرت کی تعمیر و تشکیل میں خارجی ماحول اور اس کے اثرات کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ (۱۶۳)''شوکت صدیقی کے افسانوں میں ہر جگہ

مقصدیت ہے لیکن فن اور ادب کے پردوں میں ایک خاص قسم کا ماحول اور خاص قسم کے کردار ان کے فن پر چھا گئے ہیں۔ جین آسٹن کی طرح شوکت صدیقی کی دنیا محدود ہے مگر وہ اپنی دنیا کی ہر شے سے واقف ہیں۔'' تانتیا کے کردار میں شوکت صدیقی کی ماحول سے واقفیت نے ایسا رنگ بھرا ہے جو اس کردار کو ایک نہ بھولنے والا کردار بنا دیتا ہے۔ (۱۶۴) ''شوکت صدیقی کے افسانے پڑھنے والا خواہ واقعات کو فراموش کر دے لیکن کرداروں کو کم بھولتا ہے۔''

شوکت صدیقی کے افسانوں میں ڈھپالی کی ایک خاص اہمیت ہے۔ اس افسانے کا موضوع دراصل فنکار نہیں فن کا المیہ ہے۔ استاد رشیدی کے کردار کی تشکیل میں شوکت صدیقی نے ایک ایسے موسیقار کی فن سے محبت کو ابھارا ہے جو زمانہ کی ناقدری کا شکار ہے۔ پاکستان آنے کے بعد اسے پتہ چلا کہ برسوں کی محنت اور ریاضت سے اس نے موسیقی میں جو دستگاہ حاصل کی تھی اس کے لئے اس سرزمین میں کوئی جگہ نہیں۔ (۱۶۵) ''شوکت صدیقی کے کرداروں میں عصری زندگی اور معاشرتی پیچیدگیوں کے مکمل اور واضح نقوش ہیں۔ کرداروں کا باہمی ربط بھی ہے اور انفرادیت بھی۔'' ڈھپالی کا کردار سماجی تغیرات کا شکار ہونے والے ایک فنکار کا کردار ہے۔ پہلے راجاؤں مہاراجاؤں کے دربار میں اس کی رسائی تھی اور اس کی نازک مزاجی سروں کے معاملے میں انتہا کو پہنچی ہوئی تھی۔ اسے پیٹ پر پتھر باندھنا تو گوارا تھا لیکن مراری کو عبدالباری بنانا گوارا نہ تھا۔ (۱۶۶) ''شوکت صدیقی کے کرداروں کے شب و روز، ان کے مشاغل، ان کے طبعی میلانات اور دلچسپیوں پر ایک سرسری نظر ڈالئے تو ان میں یہ صفت نمایاں نظر آئے گی کہ یہ سب کے سب اپنے دائرہ کار میں پوری دلجمعی کے ساتھ مصروف کار نظر آتے ہیں۔'' استاد شیدی کا کردار اگرچہ ایک تہذیبی المیہ کی علامت نظر آتا ہے لیکن زندہ رہنے کے لئے یہ کردار موسیقار سے موچی بن جاتا ہے۔ شوکت صدیقی نے اس کردار کی تشکیل میں بڑی مہارت سے کام لیا ہے۔ (۱۶۷) ''کیمیا گر میں ڈھپالی ایک کردار کی پرواز و افتاد کے دائرہ کو جس خوبصورتی سے مکمل کرتا ہے وہ مختلف افسانوی موڑوں کو تو مہارت کے ساتھ پیش کرتا ہی ہے، فن موسیقی کے اسرار و رموز سے زندگی کے اسرار و رموز تک کئی پُر معنی خطوط بھی کھینچ دیتا ہے۔''

ڈھپالی کا استاد شیدی فن موسیقی کا تو ماہر ہے ہی لیکن زندہ رہنے کے لئے جدوجہد نے اس پر زندگی کے رموز و اسرار بھی منکشف کر دیئے ہیں۔ اسے معلوم ہو گیا ہے کہ ساز اور سر کے بغیر زندگی گزاری جا سکتی ہے لیکن جوتے کے جوڑے بغیر نہیں گزاری جا سکتی۔ اس کردار کی تشکیل میں شوکت صدیقی نے زندگی کی حقیقت، ماحول اور فطرت تینوں عناصر کو نظر میں رکھا ہے۔

'خفیہ ہاتھ' بھی شوکت صدیقی کا ایک مشہور افسانہ ہے۔ داد محمد سومرو اور علیم الدین سبزواری کا کردار معاشرے کے استحصالی گروہ کے ایسے کردار ہیں جن کا مفاد ایک دوسرے کے ساتھ وابستہ ہے۔ علیم الدین سبزواری صحافی ہے اور داد محمد جاگیردار اور سیاستداں۔ اس استحصالی معاشرے میں دونوں ایک دوسرے کی ضرورت ہیں اور ان کرداروں کی تشکیل میں شوکت صدیقی نے ان کے اس طرزِ عمل کو اچھی طرح پیش کیا ہے۔ بھورے خان کا کردار اگرچہ ایک پیشہ ور چور کا ہے لیکن شوکت صدیقی نے اس کردار کو معاشرے کے مجرموں کی بہ نسبت اخلاقیات سے زیادہ قریب کر دیا ہے۔ وڈیرا اور صحافی اس کے مقابلے میں زیادہ پست نظر آتے ہیں۔

شوکت صدیقی نے کرداروں کی تشکیل میں صحافی اور وڈیرے اور وڈیرے کی محبوبہ سب کو کسی نہ کسی طور مجرمانہ ذہنیت کا مظہر بتایا ہے۔ یہ سب معاشرے کے مہذب افراد گنے جاتے ہیں لیکن ایک چور جو کچھ دیر کے لئے سامنے آتا ہے، صحافی کے سامنے اخلاق کی ایسی مثال پیش کرتا ہے کہ اسے اپنے ضمیر کی آواز بے چین کر دیتی ہے۔ (۱۶۸) ''دراصل اس خیمہ شب بازی کے کرداری پتلیوں کو جو خفیہ ہاتھ

اپنی چھپی ہوئی ڈوری سے حرکت دے رہا ہے اس کا نام نظام استحصال ہے۔'' اس استحصالی نظام میں سماج کے ٹھکرائے ہوئے افراد اگر جرم و گناہ کے مرتکب ہوتے ہیں تو انہیں نفرت کی نگاہ سے دیکھا جاتا ہے اور وہ چور جو دوسروں کی محنت چراتے ہیں، باعزت انسانوں میں شمار ہوتے ہیں۔ شوکت صدیقی طبقاتی کشمکش اور جاگیردارانہ نظام کی خرابیوں کو اجاگر کرنے کے لئے اسی تقابل اور تضاد سے کام لیتے ہیں۔(۱۶۹)'' شوکت صدیقی کے تجربات اور مشاہدات میں بہت وسعت ہے۔ کردار نگاری اور تضادوں کا مطالعہ ان کا مخصوص موضوع ہے۔'' شوکت صدیقی کے افسانوی ادب میں تقابل اور تضاد کے ذریعے کرداروں کے ذہنی، نفسیاتی اور سماجی تجزیہ کا عمل کارفرما ملتا ہے۔

'کیمیا گر' شوکت صدیقی کا مشہور افسانہ ہے۔ اس افسانے کا موضوع تقسیم کے بعد پاکستان آنے والوں کے لئے رہائش کا مسئلہ ہے جو بڑا سنگین مسئلہ تھا کیونکہ روزگار کے ساتھ رہائش کے لئے جگہ حاصل کرنا انسان کی اوّلین ترجیح ہے۔ یہاں آنے والے مہاجرین انسانوں کے اس سمندر میں مناسب رہائش کے لئے تگ و دو میں مصروف تھے۔ شوکت صدیقی نے احمد کے کردار کی تشکیل میں ایک ایسے نوجوان کی عکاسی کی ہے جو اپنے بھائی کے ایک کمرے کے گھر میں بمشکل زندگی گذار رہا ہے اور کسی مناسب مکان کی جستجو میں اپنی ساری توانائی کے ساتھ مصروف ہے۔ احمد کے کردار میں شوکت صدیقی نے ایک مضطرب پریشان اور حالات کے سامنے نہ جھکنے والے نوجوان کا کردار پیش کیا ہے، جو بار بار کی ناکامی کے بعد بھی مایوس نہیں ہوتا، یہاں تک کہ ایک اچھے فلیٹ کی خاطر وہ ایک بدصورت اور بڑی عمر کی لڑکی سے شادی پر آمادہ ہو جاتا ہے۔ دراصل احمد ایک ایسا کردار ہے جس کے ذریعے شوکت صدیقی نے سماجی زندگی کی ایک ضرورت کی کمیابی کو پیش کیا ہے۔ رہائش کے سلسلے میں کراچی میں لوگوں کو جس طرح کی صعوبتیں برداشت کرنی پڑیں، یہ افسانہ ان کا بیان ہے۔ یہ ایک حقیقت ہے کہ گالیوں اور مار پیٹ برداشت کرنے کے بعد بھی بے گھری کا مسئلہ جوں کا توں موجود رہتا ہے۔ احمد کا کردار اس پُر مصائب دور کا ایک ایسا کردار ہے، جو مکان کی تلاش میں گھن چکر بن چکا ہے۔ مکان کے سلسلے میں جن لوگوں سے بھی ان کی ملاقات ہوئی وہ سب مطلب کے بندے نکلے۔ شریف لوگوں کی اس بھیڑ میں بختاور جو ایک پیشہ ور طوائف ہے، احمد کے لئے روشنی کی ایک کرن بن جاتی ہے۔ بختاور کے کردار کی تشکیل میں شوکت صدیقی نے اس کی انفرادی خصوصیت کو اجاگر کیا ہے۔ پیشے کے اعتبار سے وہ ایک طوائف ہے، وہ کسی پر رحم کئے بغیر اپنی قیمت وصول کرتی ہے۔ لیکن احمد کی لجاجت، اس کی خستہ حالی کو دیکھ کر بختاور کا دل پسیج جاتا ہے، وہ اپنا فلیٹ احمد کے حوالے کر کے حیدرآباد چلی جاتی ہے۔

کرداروں کی تشکیل میں تضاد اور تقابل کا مطالعہ شوکت صدیقی کے فن کی خصوصیت ہے۔ یہاں بختاور کے کردار میں بھی یہی عنصر نمایاں ہے۔ شوکت صدیقی نے ایک خداترس اور دیندار شخص کے مقابلے میں بختاور کا کردار وضع کیا ہے، جو حج کرنے کے لئے جا رہا تھا اور بار بار بڑی رقت سے موت کو یاد کر رہا تھا۔ احمد نے جب اس سے پوچھا کہ آپ فلیٹ تو مجھے دے کر جائیں گے؟ اس سوال کے ساتھ ہی وہ خدارسیدہ شخص آپے سے باہر ہو گیا، اس نے احمد کو ذلیل بھی کیا اور چائے کی پیالی اس کے سر پر کھینچ ماری۔ اس کے مقابلے میں بختاور احمد کے اداس مضمحل چہرے اور اس کی خستہ حالی سے اتنا متاثر ہوئی کہ پگڑی کے بغیر اپنا فلیٹ اس کے حوالے کر دیا۔ بختاور کے کردار کی تشکیل میں انسانی دردمندی کا وصف نمایاں ہے۔ بختاور کا کردار ایک نمائندہ کردار ہے یہاں اس کی فردی خصوصیت ابھر کر سامنے آتی ہے۔ (۱۷۰)'' جتنے زندہ اور جیتے جاگتے نمائندہ کردار شوکت صدیقی کے افسانوں میں ملتے ہیں، موجودہ دور کے کسی دوسرے افسانہ نگار کے یہاں مشکل سے ملیں گے۔''

’کیمیا گر‘ میں شوکت صدیقی نے کرداروں کے ذریعہ ایک پر انتشار معاشرے میں فرد کی عزت نفس اور مادی احتیاج کی کشمکش اور اس سنگین صورتحال کو پیش کیا ہے جب سفید پوشی کا بھرم تار تار ہو جاتا ہے اور طوائف کی کمائی سے ملنے والی رقم کیمیا گری کا کام کرتی ہے۔ (۱۷۱)’’کیمیا گر میں مادی احتیاج اور اخلاقی زوال کی مرقع کشی میں طنزیہ سفا کی ملتی ہے۔‘‘ دراصل طنز کی یہ سفا کی معاشرے میں بڑھتی ہوئی خود غرضی، افراتفری اور اخلاقی پستی کا بہت واضح اشارہ ہے۔ جس معاشرہ میں ایک دوسرے کی احتیاج اور ضرورت کو فراموش کر کے ہر شخص اپنی فکر کر رہا ہو احمد جیسے کرداروں کی بھرمار رہے گی۔ لیکن شوکت صدیقی بختاور جیسے کردار کی تشکیل سے انسانوں کو ناامید نہیں ہونے دیتے۔ (۱۷۲)’’ان کا فن زندگی کے انسانی مزاج کی ترجمانی کرتا ہے۔ وہ بدی اور بدصورتی کو پیش کرتے ہوئے ہچکچاتے نہیں کیونکہ ان کے فنکارانہ اظہار سے خود خیر اور حسن کی قوتوں کو نمایاں ہونے کا موقع ملتا ہے۔‘‘ یہاں بختاور کے کردار کی تشکیل میں اسی خیر اور حسن کی قوتوں کو نمایاں کیا گیا ہے۔ جس کی وجہ سے انسانیت پر سے آدمی کا یقین کبھی متزلزل نہیں ہوتا۔

’خداداد کالونی‘ شوکت صدیقی کا ایک کامیاب افسانہ ہے۔ یہاں زیریں دنیا کے کرداروں اور ان کے نظام اخلاق کو شوکت صدیقی نے یار محمد ٹینی کے توسط سے پیش کیا ہے۔ یار محمد ٹینی ایک زبردست غنڈہ ہے۔ اس پیکر خوف و دہشت کے کردار کی تشکیل میں شوکت صدیقی نے بدی اور بدصورتی کے ساتھ نیکی اور خیر اور حسن کے رنگوں کی آمیزش سے بھی کام لیا ہے۔ زیریں دنیا کے حوالے سے شوکت صدیقی کا نام ایک معتبر نام ہے۔ اس لئے کہ خلیفہ جی اور یار محمد ٹینی جیسے کرداروں کے بارے میں ان کا بیان مطالعہ پر نہیں ذاتی تجربے اور گہرے مشاہدے پر مبنی ہے۔ (۱۷۳)’’شوکت صدیقی کا یہ کمال فن ہے کہ کرداروں کے باطن سے وجوہ تلاش کر کے معاشرے کے ان عوامل کی نشاندہی کرتے ہیں جو چہروں پر معصومیت اور معصیت کے خدوخال واضح کر کے طبقاتی تجسیمی صورت کو خلق کرتا ہے۔‘‘

’خداداد کالونی‘ کا یار محمد ٹینی ایک ایسا مجرم ہے جو جرائم کی دنیا میں ایک عمر گزارنے کے بعد توبہ کر کے حلال روزی کمانے کا عہد کرتا ہے۔ اس کی کوشش سے دو عادی مجرم غازی اور بالم بھی مجرمانہ زندگی ترک کر کے حلال رزق کی تلاش میں طرح طرح کی سختیاں برداشت کرتے ہیں لیکن جب وہ محنت سے حلال رزق کی جستجو کرتے ہیں تو انہیں ارتکاب جرم کی ترغیب دی جاتی ہے لیکن یار محمد ٹینی انہیں دوبارہ جرائم کی دنیا میں جانے سے روکتا ہے، ان کی ہمت بندھاتا ہے، ان کی ضروریات پوری کرتا ہے۔ ٹینی کے کردار کی تشکیل میں شوکت صدیقی نے ایک ایسے انسان کی تصویر کشی کی ہے جو جرائم کی دنیا کو چھوڑ کر عزت کی روٹی کمانا چاہتا ہے۔ وہ عزت سے زندہ رہنے کا خواہش مند ہے لیکن اس استحصالی معاشرے میں اس کے لئے کوئی جگہ نہیں۔ افسانہ ’خداداد کالونی‘ میں (۱۷۴)’’ٹینی کا کردار جس خوبی سے تعبیر کیا گیا ہے وہ شوکت صدیقی کی فنکارانہ مہارت کا یقین دلاتا ہے۔ ٹینی کی طبعی سادگی بڑی توانائی کی حامل ہے وہ زندگی کی علامت اور خوشیوں کی بشارت ہے۔ ٹینی غیر صحت مند معاشرے میں صحت مندی کی علامت بن جاتا ہے۔‘‘ حاجی کریم جو بظاہر نمازی اور پرہیز گار ہے لیکن جس نے تقسیم کے بعد اپنی حیثیت بھلا دی تھی، وہ جعلی الاٹمنٹ کے ذریعہ کوٹھی اور بنگلے الاٹ کرواتا رہا، اس کی ساری زندگی کرائے کے مکان میں گزری تھی، اس کا باپ خوانچہ اٹھا کر گلی گلی پھیری کرتا رہا لیکن یہاں آنے کے بعد رشوت اور سفارش کے ذریعے وہ ہارڈ ویر کا تاجر بن گیا۔ ٹینی اور اس جیسے کچھ بے گھر لوگ ایک زیر تعمیر مکان کو سر چھپانے کا آسرا بنائے ہوئے تھے لیکن حاجی عبدالکریم اس عمارت کو رشوت میں ایک بڑی رقم دیکر الاٹ کروا چکا تھا۔ ٹینی مکان سے ہی محروم نہ ہوا بلکہ اسے کارخانہ بند ہو جانے پر ملازمت سے بھی نکال دیا گیا۔

ٹینی جو غازی اور بالم کو جرائم کی زندگی ترک کر کے شریفانہ زندگی اختیار کرنے کی تلقین کرتا رہا، حالات کی ستم ظریفی سے

بے بس ہوجاتا ہے، غازی اور بالم بھی پے در پے ناکامیوں سے دل شکستہ ہوکر پھر سے جرائم کی دنیا میں لوٹ جانا چاہتے ہیں۔ (۱۷۵)''شوکت صدیقی کے کرداروں اور ماحول کا مطالعہ کرتے ہوئے سرمایہ دارانہ نظام کے اس جبر سے آگہی ضروری ہے جو نام اور روپ بدل کر ہزار طریقوں سے سادہ لوح انسانوں کو ان فضاؤں میں ڈھکیلتا ہے جوان سے جبر و مشقت کے بل پر جرائم سرزد کرانے کے ذمہ دار ہیں۔'' یار محمد ٹینی کے کردار کی تشکیل میں اس کی نشاندہی ہوتی ہے کہ ماحول کا جبر اور سرمایہ دارانہ نظام کی خرابیاں کس طرح نیکی اور شرافت سے زندگی گزارنے کا راستہ مسدود کردیتی ہیں۔ صرف ایک راستہ کھلا رہتا ہے، جرائم کی وہ دنیا جس سے پیچھا چھڑا کر وہ نیکی اور شرافت کی زندگی گزارنی چاہتا ہے۔ (۱۷۶)''شوکت صدیقی کی کہانیاں زندگی کی ستم ظریفی کی کہانیاں ہیں۔'' یار محمد ٹینی کے کردار میں زندگی کی اس ستم ظریفی کا پہلو عیاں ہے، ٹینی نے بالم اور غازی کو شرافت اور نیکی راستہ دکھایا تھا لیکن زندگی کی ستم ظریفی خود اسے جرائم کی دنیا میں لوٹ جانے پر مجبور کرتی ہے۔ وہ غازی اور بالم کو اس تاریک اور اندھیری دنیا سے کنارہ کش دیکھنا چاہتا ہے اس لئے کہ وہ جوان ہیں، انہیں زندہ رہنا ہے، وہ انہیں ایک معقول رقم دینا چاہتا ہے جس کے ذریعہ وہ نئی زندگی کا آغاز کرسکیں لیکن رقم کی فراہمی کا ذریعہ صرف ایک تھا کہ وہ چھین لی جائے۔ لہٰذا ٹینی ڈاکہ ڈالتا ہے، پانچ افراد کو قتل کر کے دس ہزار روپیہ حاصل کرتا ہے اور بالم اور غازی کو یہ روپیہ دیکر مشورہ دیتا ہے کہ فوراً یہ شہر چھوڑ دیں اور نئی جگہ میں عزت کے ساتھ زندگی گزاریں۔ اس کے بعد وہ خود کو پولیس کے حوالے کر دیتا ہے۔ ٹینی کا کردار شوکت صدیقی کا وہ کردار ہے جسے فراموش نہیں کیا جاسکتا۔ (۱۷۷)''یار محمد گھناؤنے جرم کا مرتکب ہوتا ہے، تاہم قاری کی ہمدردیاں اس کے ساتھ رہتی ہیں۔ افسانہ نگار نے جرم کی جو تاویل پیش کی ہے اسے بالکل جھٹلایا نہیں جاسکتا۔'' یار محمد ٹینی کے کردار کی تشکیل میں شوکت صدیقی نے سیاہی اور سفیدی کا جو امتزاج پیش کیا ہے۔ وہ ان کے نظریہ فن سے منسلک ہے۔ (۱۷۸)''خداداد کالونی ایک بیانیہ کہانی ہے لیکن اس کی تعبیر ایک سے زیادہ سطحوں پر کی جاسکتی ہے اور اس میں شوکت صدیقی کی کردار سازی، ان کی زندگی اور فن کے تصورات کی آئینہ داری کرتے ہوئے سیاہ و سفید کی آمیزش کرتی اور قبیح میں غیر ملمع شدہ خوش نمائی کے پہلو نکال لیتی ہے۔'' شوکت صدیقی نے کرداروں کی تشکیل میں اس بات کو اہمیت دی ہے کہ ناسازگار حالات میں انسانی جدوجہد کو پنپنے کا موقع نہیں ملتا اور حالات کی قباحت انسان کے اندر غصے جھنجلاہٹ اور انتقام کی خواہش کو جنم دیتی ہے۔ ان کے کرداروں کی بیچارگی اور انتقامی جذبہ دراصل سماجی جبر کا نتیجہ ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ٹینی کے کردار میں جس انسانی رویے کا اظہار ہوا ہے وہ شوکت صدیقی کے فن کے افسانوی جہت کا ایک اہم پہلو ہے۔

شوکت صدیقی نے زیریں دنیا کے کردار یار محمد ٹینی، خلیفہ جی، غازی، بالم، بھورے خاں وغیرہ کی تشکیل میں جس حقیقت شناسی کا ثبوت دیا ہے اس کی وجہ یہ ہے کہ شوکت صدیقی کے لئے یہ کردار اجنبی نہیں۔ (۱۷۹)''میرا مفلوک الحال اور جرائم پیشہ افراد سے اکثر سابقہ پڑا، میں نے ان کی زندگی کا قریب سے مطالعہ کیا، اس لئے میری تحریروں میں یہ کردار بلا ارادہ چلے آتے ہی۔ یہ کردار جو زندہ رہنے کے لئے جدوجہد کررہے تھے میں بھی ان میں شامل تھا۔'' اردو کے افسانوی ادب میں بہت سے کردار کا شمار زندہ کرداروں میں کیا جاتا ہے۔ شوکت صدیقی کے افسانوی ادب میں ان کے کردار نہ بھولنے والے کردار ہیں، اس لئے کہ ان کرداروں میں تجربے کی گہرائی اور انسانوں سے ہمدردی کی لہر موجزن ہے۔

(۱۸۰)''شوکت صدیقی نے خارجی زندگی کو دیکھا، برتا اور اسے محسوس کیا۔ ان کے یہاں فرار نہیں سمجھوتہ ہے۔ یہ سمجھوتہ ان کے یہاں قدروں کی پاسداری نے پیدا کیا ہے۔ ان کے یہاں انسان کی کمزوریوں کے بہانے انسان سے نفرت نہیں، اس سے محبت کرنے کا

احساس ابھرتا ہے۔ آدمی، آدمی نظر آتا ہے، سایہ نہیں بنتا، وہ آنکھ مچولی نہیں کھیلتا، زندگی کی آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر مسکراتا ہے۔ ان کے افسانوں میں مستقبل سے مایوسی نہیں، امید کے دیئے روشن ہیں۔ ان میں اس انسان کی تصویر ابھرتی ہے جو بدلے ہوئے حالات اور مشکلات میں مایوس ہو کر نہیں بیٹھتا، جدو جہد کرتا ہے، ناکامیاں اسے تھکاتی نہیں بلکہ اس کی جدو جہد کو تیز کر دیتی ہیں۔ یہ سب کچھ اس لئے ہوتا ہے کہ اس میں محبت کرنے کی صلاحیت ہے۔ یہ صلاحیت انسان کو جو قوت بخشتی ہے وہی قوت شوکت صدیقی کے افسانوں میں ملتی ہے۔''

شوکت صدیقی کے افسانوں میں ان کی زندگی کے مختلف ادوار کی جھلکیاں ملتی ہیں۔ اس سلسلے میں ان کا یہ بیان قابل توجہ ہے(۱۸۱)''میری زندگی کسی نہ کسی روپ میں میرے افسانوں میں بکھری ہوئی ہے۔ مختلف ادوار اور مختلف رخوں کی ان میں کہیں نہ کہیں جھلکیاں ملتی ہیں۔ مثلاً عنفوان شباب کی رومانی ولولہ انگیزی کی جھلک، ابتدائی دور کی میری ایک کہانی 'وہ بلیک آؤٹ والی رات' میں نظر آتی ہے۔ اسی طرح جب فوج سے وابستہ تھا تو اس ہیجان پرور عہد کی یادگار میری کہانی 'پاگل خانہ' قرار دی جاسکتی ہے اور جب میں کمیونسٹ پارٹی سے وابستہ تھا اس زمانے کا واضح عکس میرے افسانے 'غم دل اگر نہ ہوتا' میں ملتا ہے۔ جن دنوں میں اطالوی جنگی قیدیوں کے کیمپ میں ویلفیئر افسر تھا تو اس زندگی کے نشیب و فراز میرے افسانے 'مردہ گھر' میں پایا جاتا ہے۔ اسی طرح جب میں کراچی میں بالکل قلاش تھا، نہ روزگار تھا نہ سر چھپانے کا ٹھکانہ تھا ایسی دور ابتلا کی جیتی جاگتی تصویر میری کہانی 'راتوں کا شہر' ہے۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ ہر لکھنے والا اپنے مشاہدے و مطالعے ہی سے تخلیق کا عمل مکمل کرتا ہے۔''

شوکت صدیقی کی کہانیاں ان کی زندگی کے مختلف ادوار کی کہانیاں ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ زندگی کے تلخ و شیریں تجربات نے ان کے کرداروں کو ہر دور کی سماجی زندگی اور عصری صداقتوں کا آئینہ بنا دیا ہے۔

شوکت صدیقی کے افسانوی ادب میں حقائق کی سماجی بنیادیں

شوکت صدیقی کے افسانوی ادب میں جب ہم حقائق کی سماجی بنیادوں کا جائزہ لیتے ہیں تو اس کا اندازہ ہوتا ہے کہ 'خدا کی بستی' سے لیکر 'جانگلوس'، 'کمین گاہ' اور 'چار دیواری' کے علاوہ ان کے افسانوی ادب میں جو عنصر سب سے زیادہ اہمیت کا حامل ہے وہ ان کا زندگی کے بارے میں معروضی نقطۂ نظر ہے، جو سماجی حالات کو اپنی گرفت میں لے لیتا ہے۔

شوکت صدیقی کا شمار ترقی پسند تحریک سے منسلک اہم ادیبوں میں ہوتا ہے۔ شوکت صدیقی نے جب لکھنے کا آغاز کیا تو ترقی پسند تحریک اپنے عروج پر تھی۔ (۱۸۲) ''کارل مارکس کے معاشی نظریے نے ۱۹۱۶ء کے بعد سے نوجوانوں کے دل و دماغ کو خاص طور پر متاثر کرنا شروع کر دیا تھا۔ ۱۹۲۹ء میں جب جواہر لال کانگریس کے صدر ہوئے تو یہ خیالات کچھ اور سرعت سے پھیلنے لگے۔ یہاں تک کہ ۱۹۳۵ء میں ایک باقاعدہ جماعت کانگریس میں کانگریس سوشلسٹ کے نام سے قائم ہوگئی۔ ادھر روس میں کئی ادیبوں نے ادب کو نئی دھڑکنیں عطا کیں۔ ٹالسٹائی اور گورکی نے ادب اور عوام کی وابستگی گہری کر دی اور چیخوف نے ادب کو زندگی کا آئینہ دار بنا دیا اس کے ساتھ پرانے نظام کے خلاف نئی بغاوت کی رو دنیا کے تقریباً ہر ملک میں دوڑ گئی۔''

اردو کے افسانوی ادب میں ترقی پسند تحریک نے ایک انقلاب برپا کر دیا۔ فرسودہ عقائد و نظریات کے برعکس ترقی پسند ادیبوں نے ایک نئے سماجی اور طبقاتی شعور کو اپنایا۔ اپنے اردگرد ہونے والی تبدیلیوں کو محسوس کیا۔ (۱۸۳) ''ترقی پسند افسانہ نگاروں نے خود کو وقت کے دھارے سے علیحدہ کرنے کی غلطی نہیں کی بلکہ لحظہ لحظہ بدلتی ہوئی کائنات اور وقت کے سیاق و سباق میں ان عوامل اور محرکات کو سمجھنے کی سعی کی جن سے انسانی زندگی دوچار نظر آتی ہے۔''

شوکت صدیقی نے اپنے افسانوی ادب میں انسانی زندگی کے دکھوں کے محرکات اور عوامل پیش کئے ہیں اور حالات کا بدلتی ہوئی سماجی ضروریات کے تناظر میں جائزہ لیا ہے۔ تقسیم سے پہلے بھی ان کے افسانوی ادب میں حقائق کی سماجی بنیادیں بڑی مضبوط رہی ہیں۔ جنگ عظیم کے خاتمہ نے برصغیر کو ایک زبردست اقتصادی اور معاشی بحران میں مبتلا کر دیا تھا۔ بھوک، بیروزگاری، جرائم، اسمگلنگ اور رشوت ابتدائی دور کے افسانوں کے خاص موضوع ہیں۔ یہاں بیروزگاری اور اقتصادی مشکلات میں پھنسے ہوئے نوجوانوں کی معاشی اور معاشرتی بدحالی کو موضوع بنایا گیا ہے۔ 'مہکتی وادیوں میں' 'الاؤ کے پاس'، 'غم دل اگر نہ ہوتا'، 'ایک تھا سوداگر' یہ افسانے اپنے دور کے سماجی حقائق کا احاطہ کرتے ہیں۔ ان کے تقسیم سے پہلے کے افسانوی ادب میں سماجی صورتحال تقسیم کے بعد کی صورتحال سے مختلف ضرور ہیں لیکن دونوں میں ایسا ربط بھی موجود ہے جو زندگی کو آئینہ دکھاتا ہے۔ تقسیم سے پہلے ہی برصغیر میں ترقی پسند تحریک نے لکھنے والوں میں ذہنی بیداری اور گہری سماجی سوجھ بوجھ پیدا کر دی تھی۔ (۱۸۴) ''یہ نئی نسل اپنے پیش رو افسانہ نگاروں کی کوتاہیوں اور کمیوں سے بھی بخوبی آگاہ تھی، اسے بدلتی ہوئی قدروں کا بھی علم تھا، وہ اپنے عصر کے تقاضوں سے بھی بخوبی واقف تھی۔ علاوہ ازیں فن کا وہ شعور جو اس نسل کے حصے میں آیا تھا اس کی تربیت میں جدید مغربی تحریکات کا بھی ہاتھ تھا اور مارکسزم کی اس انقلابی فکر کا بھی جس نے زندگی کی تنقید اور ترجمانی کا ایک نیا لائحہ عمل

پیش کیا تھا۔'' ترقی پسند تحریک کے ذریعہ شوکت صدیقی کے فکروفن میں نمایاں تبدیلی واقع ہوئی۔ لکھنؤ میں انہیں ڈاکٹر عبدالعلیم اور سید احتشام حسین جیسے ترقی پسند نقادوں کے ساتھ کام کرنے کا موقعہ ملا جس کی وجہ سے ان کے فکروفن کو نئی روشنی ملی، ان کا فن بتدریج ترقی کی منزلیں طے کرتا رہا۔ (۱۸۵) ''ملک میں صنعتی اور اقتصادی پھیلاؤ کے نتیجے میں طبقاتی کشمکش نئی صورتیں اختیار کر رہی تھیں۔ اب متوسط طبقے کے ساتھ ساتھ مزدور طبقے کی زندگی اور اس کے مسائل بھی توجہ کا مرکز بنتے جا رہے تھے۔ آزادی کے سورج کی سنہری کرنیں صرف سرمایہ داروں، اسمگلروں، بدکار افسروں اور ڈھونگی سیاسی رہنماؤں کے کاشانے تک پہنچ رہی تھیں۔ محنت اور دیانت سے روزی کمانے والوں کی کھولیاں اور جھونپڑے اسی طرح تاریک رہے۔''

پاکستان آنے کے بعد 'خدا کی بستی' شوکت صدیقی کا پہلا ناول ہے۔ پاکستان کو وجود میں آئے ایک عشرہ ہی گزرا تھا، اس نئے معاشرے میں لاتعداد سماجی مسائل موجود تھے، ہجرت کر کے آنے والوں کے تہذیبی اور اقتصادی مسائل، کلیم اور الاٹمنٹوں کا مسئلہ نو دولتیا طبقہ اور اس کی مفاد پرستی، ایک نوتشکیل معاشرہ میں انتشار، مطلب پرستی اور خود غرضی کے عناصر، افسر شاہی کی خود غرضی اور مفاد پرست ٹولے کی پشت پناہی، ایسی حقیقتیں ہیں کہ معاشرہ پر نظر رکھنے والا کوئی مصنف ان سے بے نیاز نہیں رہ سکتا تھا۔ یہ ایک ایسا معاشرہ تھا جس میں زندہ رہنے کے لئے جدوجہد کرنے والے مسائل کے بوجھ تلے دبے سسکیاں لے رہے تھے۔ جس تیزی سے معاشرہ تبدیل ہو رہا تھا، 'خدا کی بستی' میں ان تبدیلیوں کو بھی اسی تیز رفتاری اور سماجی بصیرت کے ساتھ سمیٹا گیا ہے۔ 'خدا کی بستی' کا بنیادی موضوع ایک ایسا اکھڑا ہوا پاکستانی معاشرہ ہے جہاں دھکم پیل کا عالم ہے۔ ہندوستان کے گوشے گوشے سے ہجرت کر کے آنے والے لوگوں نے کراچی کو ایک گنجان آبادی والا شہر بنا دیا تھا۔ (۱۸۶) ''آزادی کے بعد چھ لاکھ مہاجر کراچی میں آئے۔ نئے ملک کے دارالحکومت میں آنے والے زیادہ تر مہاجر صدر سے متصل کنٹونمنٹ کے علاقے میں آباد ہوئے۔ سرکاری ملازمین پرانی فوجی بیرکوں میں رہنے لگے، زیادہ تر مفلوک الحال مہاجر ان دونوں کے درمیان کی خالی جگہ میں بسے۔ نئی آبادی میں شاعر، مصور، موسیقار اور دانشور بھی شامل تھے۔ اس عرصے میں نئی حکومت کے افسروں کی رہائش کے لئے بازار سے متصل بیرکس بھی تعمیر کی گئیں۔ ان تبدیلیوں کی وجہ سے صدر کوارٹر کی آبادی چار سو فیصد بڑھ گئی۔''

اس انقلاب نے صدیوں کے جمے جمائے سماجی نظام اور معاشرتی اور اخلاقی اقدار کی جڑیں ہلا دی تھیں۔ پاکستان کی زمین ہی ان کے لئے اجنبی نہیں تھی بلکہ سب کچھ نیا تھا۔ 'خدا کی بستی' میں ان تمام خرابیوں اور خامیوں کا احاطہ کیا گیا ہے جو اس نئے بنتے ہوئے معاشرتی ڈھانچے میں تیزی سے اپنی جگہ بنا رہی تھیں۔ ہندوستان اور پاکستان دو آزاد مملکتوں کی حیثیت سے وجود میں تو آ گئے مگر وہ نظام جسے انگریز پیچھے چھوڑ گئے تھے اس کی تمام خرابیاں اپنا لی گئی تھیں۔ ایک بہتر اور خوشحال معاشرے کی تشکیل کے لئے ان سے پیچھا چھڑانا بھی ضروری تھا۔ (۱۸۷) ''تقسیم ہند سے پہلے ترقی پسندوں کا محاذ بہت پھیلا ہوا تھا۔ ہماری ساری توجہ برطانوی سامراج پر مرکوز تھی، ہم پر سب سے بڑی پابندی محکومی کی تھی اس لئے ہم نے ہر اس قوت سے اتحاد کیا جو سامراج کو ختم کرنے کا پروگرام لیکر آئی تھی۔ اس ضمن میں ہم نے دیس کے زمینداروں اور جاگیرداروں سے تعاون کیا اور یوں اس طبقے کے ظلم اور جبر کو ایک حد تک فراموش کر کے محض سامراج سے گلوخلاصی پر کمر بستہ ہو گئے۔ ہم میں سے بہت کم نے یہ سوچا کہ یہی قومی سرمایہ دار اور جاگیردار برطانوی سامراج کے وارث ثابت ہونگے، اس لئے کہ ان کا مفاد ہی اس میں تھا کہ سماج اور سیاست کا پرانا نظام قائم رہے اور لوٹ کھسوٹ کو قومی اور وطنی لباس پہنا کر اسے جائز قرار دے سکیں۔'' برطانوی سامراج کی چھوڑی ہوئی خرابیوں کے ساتھ وہ ذہنیت بھی باقی تھی جو سماجی اور معاشرتی خرابیوں کو ہوا دے رہی تھی۔ ایک

آزاد ملک میں انسان کی آزادی کے لئے کوئی پیش رفت نہیں ہو رہی تھی۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ پاکستان کو وجود میں آتے ہی جن مسائل سے واسطہ پڑا وہ کوئی معمولی نوعیت کے نہیں تھے۔ اس وسیع پیمانے پر ترک وطن یا ہجرت کی مثالیں تاریخ میں شاید ہی ملیں گی۔ مہاجرین کی آبادکاری کے ساتھ معاشی اور انتظامی مسائل سے نپٹنا حکومت کے لئے بہت مشکل تھا، حکومت کے وسائل بھی محدود تھے۔ ایسے حالات میں جب ہر طرف افراتفری اور نفسانفسی کا عالم ہو لوگوں میں خودغرضانہ ذہنیت بھی پیدا ہوگئی تھی۔ الاٹمنٹ اور کلیم کا بڑا چکر تھا، جنہوں نے ہندوستان میں کچا چھپر بھی نہیں چھوڑا تھا وہ دھاندلی اور جھوٹے کلیموں کے ذریعے بڑی بڑی کوٹھیوں پر قابض ہو رہے تھے، ان کے ساتھ وہ لوگ بھی اس دوڑ میں شریک ہو گئے تھے جنہوں نے ترک وطن نہیں کیا تھا۔ جو واقعی املاک چھوڑ کر آئے تھے ان میں سے اکثر کو سر چھپانے کی جگہ میسر نہ تھی، ایسے لوگ بھی تھے جو دو وقت کی روٹی کے لئے سخت محنت کرتے تھے لیکن انہیں پیٹ بھر کر روٹی میسر نہ تھی۔ سر چھپانے کی جگہ کے لئے لوگوں نے راتوں رات جھگیاں بنالی تھیں لیکن اس نے بھی باقاعدہ کاروبار کی شکل اختیار کر لی تھی۔ صحت، تعلیم اور دوسرے مسائل بھی معاشرتی برہمی کے ساتھ پیدا ہو رہے تھے۔ ناآسودگی کی زندگی نے چڑچڑے پن اور بے اطمینانی کو جنم دیا۔ معاشرتی رقابت نے بھی اپنا رنگ دکھایا اور ہر ایک دوسرے کو نیچا دکھانے اور محدود وسائل میں کسی سے نوالہ چھین لینے کی فکر میں تھا۔ ایسے خودغرض اور مفاد پرست لوگ بھی کافی تھے جو حالات کی ابتری سے فائدہ اٹھا کر ذاتی منفعت کا سامان مہیا کر رہے تھے۔ سماجی زندگی کی برہمی نے اخلاقی اقدار کو تہس نہس کر دیا تھا۔

'خدا کی بستی' میں معاشرتی خرابیوں اور اخلاقی اقدار کی تنزلی کے جو آثار ملتے ہیں وہ حقائق پر مبنی ہیں۔ کراچی آنے کے بعد شوکت صدیقی نے ان لوگوں کے ساتھ بہت وقت گزارا جو اس نئی سرزمین پر اپنے قدم جمانے کے لئے سخت محنت اور جدوجہد میں مصروف تھے۔ ان کا ایسے لوگوں سے بھی واسطہ رہا جو جرائم کی دنیا سے تعلق رکھتے تھے۔ 'خدا کی بستی' میں جرائم کی جو زیریں دنیا ہے وہ ایک گہرے تجربے اور مشاہدے کا نتیجہ ہے۔ 'خدا کی بستی' کا استاد پیڈرو، چکرم اور جیب کترے لڑکے، ان کی آپس کی پیشہ وارانہ گفتگو، ان کی چال ڈھال، ان کے پیشے کے آداب اور ان کا ضابطۂ اخلاق جس صورتحال کا پتہ دیتے ہیں، شوکت صدیقی اس کے چشم دید گواہ رہے ہیں۔ اس نئی سرزمین میں جرائم کے پھلنے پھولنے کا ماحول سازگار تھا۔ جہاں مفاد پرست اور خودغرض لوگ موجود تھے وہاں ایسے لوگ بھی تھے جو حالات کے خلاف جدوجہد کر رہے تھے، جن کے دلوں میں انسانیت اور اخلاقی قدروں کا احترام باقی تھا جیسے فلک پیما تنظیم کے اسکائی لارک، صفدر بشیر، احمد علی وغیرہ جو ذاتی قربانیوں اور ایثار سے کام لیکر بھٹکی ہوئی انسانیت کو راستہ دکھاتے ہیں۔ فرزند علی جیسے اقتدار پرستوں اور استحصال پسندوں کی ہوس زر اور ظالمانہ رویوں کے نتیجے میں اسکائی لارکوں کو طرح طرح کی اذیتوں اور آزمائشوں سے گزرنا پڑتا ہے لیکن ان کی انسانیت ناکردہ کاموں کی سزائیں بھگتنے کے بعد بھی برقرار رہتی ہے۔ شوکت صدیقی نے 'خدا کی بستی' میں یہ دکھایا ہے کہ ان کی جدوجہد کا مفاد پرست طبقوں کے خودغرضانہ اغراض و مقاصد سے تصادم ہوتا تھا تو ایک المناک صورت حال پیدا ہوتی تھی۔ اس طرح سے زندگی کو بہتر بنانے کی جدوجہد اور زندگی کے تمام گوشوں کو اپنے قبضے میں رکھنے والوں کی کوششیں ایک دوسرے سے متصادم ہوتی تھیں، اس تصادم کا عکس ہمیں 'خدا کی بستی' میں جابجا ملتا ہے۔ شہری زندگی کی ناہمواری اور معاشرتی تضادات کے بہت سے پہلو 'خدا کی بستی' میں ملتے ہیں۔

(۱۸۸)''شوکت صدیقی کے ناول کے کرداروں میں عصری زندگی اور معاشرتی پیچیدگیوں کے مکمل اور واضح نقوش ہیں، کرداروں کا باہمی ربط بھی ہے اور انفرادیت بھی۔'' کرداروں میں حالات کا شکار ہو کر دکھوں کی زندگی بسر کرنے کی جو مجبوری ہے وہ معاشرتی اور سماجی

جبر سے پیدا ہوئی ہے۔سلطانہ اور اس کی ماں کا کردار اسی معاشرتی جبر کے رویوں کا ترجمان ہے۔اسی طرح حالات کے خلاف کسی نہ کسی طور سے اپنی سعی جاری رکھنے کی جو صورتحال تھی اس کی متعدد تصویریں ہمیں 'خدا کی بستی' میں ملتی ہیں۔'خدا کی بستی' میں جس معاشرے کی روئداد بیان کی گئی ہے وہ ایسا معاشرہ تھا جس میں تبدیلیاں رونما ہو رہی تھیں۔ایک بنی بنائی معاشرتی صورتحال باقی نہیں رہی تھی اور اس صورتحال کی برہمی نے نئے مسائل اور نئی مصیبتیں پیدا کی تھیں۔اس سلسلے میں اس زمانے کے کراچی شہر کا جائزہ لیا جائے تو پتہ چلتا ہے کہ کراچی کا حدود اربعہ کیا تھا۔آبادی کا تناسب کیا تھا اور صحت صفائی اور تعلیم کا انتظام کیسا تھا۔(۱۸۹) ''جو کراچی ہم نے آگے دیکھا تھا اس کا اب نام ونشان باقی نہیں رہا ہے۔سوائے چند پرانی عمارتوں کے جن کی کھڑکیوں میں دھوئے ہوئے گندے میلے کپڑے دھوپ میں سوکھنے کے لئے لٹکے رہتے ہیں۔کیا حال سناؤں پرانے کراچی کا؟ لفظوں کے لباس میں اس ماحول کو سامنے نہیں لاسکتا۔وہ کراچی شہر نہ تھا گلشن تھا، گلستان تھا، آبادی ڈھائی تین لاکھ کی تھی۔صفائی میں پورے برصغیر میں پہلے نمبر پر، وہ تین لاکھ کی آبادی خوشحال، صاف ستھری اور عمدہ تھی۔جسے اپنے شہر کی شان کا پورا احساس تھا، لوگ سڑکوں پر نرمی سے قدم رکھتے تھے، جیسے پیروں کی نیچے پھول بچھے ہوں۔یعنی سڑکوں تک کے احترام کو ملحوظ رکھا جاتا تھا۔بڑی بات یہ کہ نہ جیب کتروں کا خوف تھا، نہ چھرابازوں کا، نہ لٹیروں کا، نہ مسجدوں سے جوتیاں چرانے والوں کا، نہ مکھیوں کا، نہ مچھروں کا۔اس قسم کے لوگوں یا کیڑے مکوڑوں کو جرأت ہی نہ تھی کہ کراچی کا قصد کریں۔''

پاکستان کے وجود میں آنے کے بعد جو شہر سب سے زیادہ آبادی کے لحاظ سے پھیلا اور مسائل کا شکار ہوا وہ کراچی تھا۔ہندوستان کے مختلف علاقوں اور مختلف طبقات کے لوگ یہاں لاکھوں کی تعداد میں آ گئے تھے۔ایک نیا معاشرہ وجود میں آ رہا تھا، جس میں توازن اور ترتیب کی جگہ بے ترتیبی اور بدنظمی تھی۔اس نئی جگہ میں لوگوں نے اپنی شناخت بھلادی تھی۔وہ اپنے معاشرتی حوالے سے اپنی پہچان کروانا باعث ہتک سمجھتے تھے۔جس جمے جمائے معاشرہ کو وہ پیچھے چھوڑ آئے تھے وہاں کسی نہ کسی حد تک ایک دوسرے کا لحاظ اور خوف تھا لیکن یہاں ایک دوسرے سے ناواقفیت! ایک نئی صورت حال تھی اور اجنبیت کی فضا تھی۔لوگ نئی سماجی زندگی کی بہتر تنظیم سے قاصر رہے تھے، ہر کوئی یا تو مکان کے چکر میں تھا یا ملازمت کی تلاش میں۔یہ متوسط اور نچلے طبقے کی کیفیت تھی۔بالائی طبقے اور مفاد پرست ٹولے میں بڑی یگانگت اور یکجہتی تھی۔اس لئے کہ ان کا مقصد ایک تھا، دونوں ہاتھوں سے دولت بٹورنا اور اپنی تجوریاں بھرنا۔اس کے علاوہ الاٹمنٹوں کے ذریعے کارخانوں اور دکانوں کی ملکیت، پلاٹوں پر قبضہ، متوسط طبقے کے کچھ افراد بھی بالائی طبقے کے آلۂ کار بن گئے تھے۔'خدا کی بستی' میں معاشرے کے ان تینوں طبقوں کو پیش کیا گیا ہے اور حقائق کی سماجی بنیادوں کے جائزے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ ان تینوں طبقوں کی زندگی اور ان کے افعال اور کردار کو موضوع بنایا گیا ہے۔

(۱۹۰) ''شوکت صدیقی نے بڑی بے جگری سے سماج کے اسفل ترین طبقے کی تصویریں کھینچی ہیں۔وہ جرائم پیشہ مفلوک الحال اور کچھ نہ رکھنے والوں کی دنیا کو بڑی خارجیت کے ساتھ پیش کرتے ہیں۔وہ اس تجارتی دور میں جذبہ کے استحصال اور فاسد خواہشات کے مفسدانہ اعمال کی داستان سناتے ہیں۔شوکت صدیقی نے سماج کی صاف اور چمکدار سطح کے نیچے پروان چڑھنے والے کتنے ہی مکروہ اور مہیب کرداروں سے ہمیں متعارف کروایا ہے۔وہ برسراقتدار طبقوں کے ظلم ومنافقت کے خلاف احتجاج کرتے ہیں۔اس ناول کے ذریعہ ہم عصرانہ زندگی کے کئی پہلوؤں کو وہ بڑی خوبی سے ہمارے سامنے اس طرح پیش کردیتے ہیں کہ ان کی ہولناکی پوری طرح واضح ہوجاتی ہے۔''

(۱۹۱)''بحیثیت مجموعی 'خدا کی بستی' ہمیں اپنے ماحول کی ایک نئی آگاہی بخشتی ہے اور انسانی شعور کو جھنجوڑ کر ہمیں سماج کی ان بنیادوں کی تبدیلی پر مائل کرتی ہے جن پر موجودہ تہذیب کا ظاہری طور پر مضبوط اور رفیع الشان قصر تعمیر کیا گیا ہے۔ لیکن جس کے سایہ میں بدی، مرض، ظلم، دہشت اور جرم پروان چڑھتے ہیں۔'' 'خدا کی بستی' کے مختلف واقعات سماجی نوعیت کے لحاظ سے اس لئے اہم ہیں کہ اس میں پاکستانی معاشرے کے خدوخال کی وضاحت ملتی ہے۔ (۱۹۲)''اس میں جدید شہروں کی متمدن زندگی کے پہلو بہ پہلو زیریں زندگی کی جو تصویریں پیش کی گئی ہیں وہ خاص توجہ کی مستحق ہیں۔ متمدن سطح کی زندگی اور متمدن سطح سے نیچے کی زندگی کے نقوش اس ناول میں گھلے ملے نظر آتے ہیں۔'' 'خدا کی بستی' کا قصہ بظاہر تو ایک مفلوک الحال اور غربت کے مارے ہوئے گھرانے کا قصہ معلوم ہوتا ہے لیکن کہانی جیسے جیسے آگے بڑھتی ہے، معاشرتی صورتحال سے بھی پردے اٹھتے جاتے ہیں۔ نوشا، راجہ اور شامی ناول کے آغاز میں ہمارے سامنے آتے ہیں۔ فٹ پاتھ پر پلنے والے یہ بچے سخت احساس محرومی کا شکار ہیں۔ عسرت اور ناداری کے شکنجے میں پھنسے ہوئے بچوں کے لئے زندگی گذارنا نہایت سخت ہے۔ اپنے گھروں میں انہیں ڈانٹ ڈپٹ اور گالی گلوچ سے واسطہ پڑتا ہے۔ ان کی گمراہی، آوارہ گردی، سینما اور تاش میں دلچسپی دراصل سکون اور مسرت حاصل کرنے کا ذریعہ ہیں لیکن باہر کی دنیا میں ایسے عناصر موجود ہیں جو حالات کے جبر کا شکار ان بچوں کو اپنا آلۂ کار بنانے کا کوئی موقع ہاتھ سے نہیں جانے دیتے ہیں۔ نیاز ایک کباڑیہ ہے، وہ استعمال شدہ چیزوں کی فروخت کے ساتھ چوری کے مال کا کاروبار بھی کرتا ہے۔ نوشا کی ماں نیاز کی کرایہ دار ہے، جب نوشا کرایہ دینے کے لئے نیاز کی دوکان پر جاتا ہے تو نیاز نے یہ جان کر کہ وہ عبداللہ مستری کے کارخانے میں ملازم ہے، اسے پرزے چوری کرنے کی ترغیب دی۔ (۱۹۳)''نیاز کباڑیہ اور عبداللہ مستری اور شاہ جی دراصل ہمارے سماجی ڈھانچے میں راجہ، نوشا اور شامی جیسے بچوں کے مستقبل کا تعین کرنے والی قوت ہیں۔'' نیاز معاشرے کا متوسط درجے کا ایسا لالچی اور مفاد پرست شخص ہے جو راتوں رات امیر بننے کا خواب دیکھتا ہے اور اس کے پھیلائے ہوئے جال میں پھنس کر نوشا جیسے ٹھکرائے ہوئے معصوم بچے ہمیشہ کے لئے جرم کی تاریک راہوں میں گم ہو جاتے ہیں۔ راجہ، نوشا اور شامی تینوں بچے معاشرے کی سنگین صورتحال اور اس کی ابتری کو نمایاں کرتے ہیں۔ وہ عادی مجرم نہیں تھے اس لئے جرم کے ارتکاب سے ان کے اندر ایک پشیمانی کا احساس پیدا ہوتا رہا۔ وہ باعزت زندگی گذارنی چاہتے تھے، محنت سے روزی حاصل کرنا چاہتے تھے، لیکن معاشرے کے مفاد پرست عناصر نے ان کے اچھا انسان بننے کے سارے راستے روک دیئے تھے۔ نیاز نے نوشا کو جس راستے پر لگایا تھا اس کا انجام جو ہونا چاہئے تھا وہی ہوا۔ عبداللہ مستری نے اسے اذیت ناک سزائیں دینے کے بعد ملازمت سے ہٹا دیا۔ اب وہ گھر کا تھا نہ گھاٹ کا، گھر میں فاقے پڑنے لگے اور نوشا کی ماں نے آخرکار نوشا کو گھر سے نکال دیا۔ تینوں دوست ایک دوسرے کے ہمدرد اور غمخوار تھے۔ راجہ جو کوڑھی بھکاری کی گاڑی کھینچ کر روزی کماتا تھا، کوڑھی فقیر کے انسداد گداگری کے محکمہ والوں کے ہاتھوں گرفتاری کے بعد بے روزگار ہو چکا تھا۔ شامی بھی ایک انتہائی غریب گھر کا بچہ تھا، وہ اخبار فروخت کرتا اور اپنے بیمار اور سخت بدمزاج باپ کی گالیوں اور مار سے تنگ آ چکا تھا۔ وہ تینوں اس شہر کو چھوڑ دینا چاہتے تھے جہاں انہوں نے دکھ کے سوا کچھ نہ دیکھا تھا۔ وہ کراچی جا کر ایک نئی زندگی شروع کرنا چاہتے تھے۔ نئے شہر میں قسمت آزمائی کرنا چاہتے تھے۔

کراچی پہنچتے ہی نوشا اور راجہ حالات کے ہاتھوں شاہ جی جیسے جرائم پیشہ کے اڈے تک پہنچ جاتے ہیں۔ انہیں بڑی بڑی کوٹھیوں میں ڈاکہ ڈالنے کے لئے استعمال کیا جاتا ہے، راجہ کو ایک انجینئر کی کوٹھی میں ملازمت دلوائی گئی، تاکہ وہاں کے تمام حالات معلوم کر کے کوٹھی

کا صفایا کر دیا جائے۔لیکن راجہ زندگی میں پہلی بار انجینئر کی کوٹھی میں ملازمت کے دوران گھریلو زندگی کی لذتوں سے آشنا ہوا،اسے باعزت روزی اور محبت کرنے والا گھرانہ ملا تھا۔وہ کسی قیمت پر بھی اس سے دستبردار نہ ہونا چاہتا تھا۔اسے اس بات سے گھن آ رہی تھی کہ وہ شاہ جی کا آلۂ کار بن کر اپنے محسنوں کے ساتھ غداری کرے۔(۱۹۴)''شام ہوتے ہی وہ بے چین ہو گیا،اس کی سمجھ میں نہیں آ رہا تھا کہ کیا کرے۔ شاہ جی بیحد خطرناک آدمی تھا،اسے ناراض کر کے جان خطرے میں ڈالنا تھی،نہ جانے وہ کیا کرے،اس کے تصور ہی سے وہ کانپ اٹھتا تھا۔ دوسری طرف بی بی جی تھیں جو مہربانی سے پیش آتی تھیں،ننھے،للّی اور راکو تھے،جن سے اس کی گاڑھی چھنتی تھی،خوب رو اور خوش طبع ناہید تھی، جس کی خوبصورت آنکھیں چاقو چلاتی تھیں،محمود اور مسعود تھے جن کے ساتھ یارانہ بڑھتا جا رہا تھا،شام کو کرکٹ ہوتی اور رات کو تاش کی بازی لگتی،دونوں وقت گرم گرم کھانا ملتا اور مزے دار ہوتا۔''

شوکت صدیقی نے یہاں اس سماجی صورت حال کو پیش کیا ہے کہ شہر بدلنے کے باوجود معاشرہ وہی تھا،یہاں بھی وہی جرائم پیشہ لوگ شرافت سے زندگی بسر کرنے کے راستے میں رکاوٹ تھے۔راجہ نے شاہ جی کے حکم سے خلاف ورزی کی ہمت کی تھی لیکن اسے عملی جامہ پہنانے سے پہلے ہی شاہ جی نے راجہ کو ایسی ہولناک اور سخت سزا دی کہ اس کا سارا کس بل نکل گیا۔(۱۹۵)''ٹوٹے کر کے یہیں دبا دیتا ہوں،اس گھر کا آنگن اس لئے کچا رکھا ہے تا کہ زمین کھودنے میں دشواری نہ ہو۔''

راجہ اور نوشا شاہ جی کے شکنجے سے نکلنے کے لئے ہاتھ پیر مارتے رہے،لیکن اس معاشرے میں جو جرائم اور بدی سے بھرا ہوا ہے انہیں راہ فرار نہیں ملتی۔وہ ایک پھندے سے نکل کر دوسرے جال میں پھنس جاتے ہیں۔راجہ نوشا کے مقابلے میں زیادہ سمجھدار اور باہمت ہے لیکن معاشرے کی سختیاں اور ناموافق حالات اسے ہار ماننے پر مجبور کر دیتے ہیں۔کوڑھی فقیر کے کوڑھ کی بیماری اسے بھی لاحق ہو گئی تھی، کوڑھیوں کے شفا خانے میں اس کی ٹانگ کاٹ دی جاتی ہے،وہ فٹ پاتھ پر لیٹا زندگی کی آخری سانس لیتا نظر آتا ہے جہاں ایک کتے کے سوا کوئی اس کا ساتھی نہیں۔(۱۹۶)''راجہ ایک کونے میں سکڑا سکڑایا پڑا تھا،قریب ہی ایک کتا لیٹا تھا،ترپال سے بارش کا پانی ٹپ ٹپ گر رہا تھا اور کیچڑ تھی،سڑانڈ تھی اور گھرا اندھیرا تھا۔''راجہ جیسے باہمت،خوددار اور پرعزم لڑکے کا یہ انجام اس معاشرتی صورتحال کا اشارہ ہے جہاں ایک راجہ نہیں بہت سے اس طرح کے نوخیز بچے حالات کی بھینٹ چڑھ جاتے ہیں۔راجہ کرب اور اذیت میں مبتلا ہو کر لاوارثوں کی طرح فٹ پاتھ پر پڑا تھا اور انسانوں سے مایوس ہو کر کتے کی رفاقت اپنا رہا تھا۔(۱۹۷)''ارے یار! آدمیوں کا ساتھ چھوٹ گیا تو اب جانوروں سے بھی دوستی نہ کروں،اس کے لہجے میں بلا کا کرب تھا،نوشا کانپ اٹھا۔''ان دلدوز تصویروں کے پس پردہ سماجی بنیادوں کی تبدیلی کا تصور بہت گہرا ہے۔حقائق کی سماجی بنیادیں قاری کے دل میں اس نظام کے خلاف نفرت کے جذبے کو ابھارتی ہیں۔

شوکت صدیقی نے راجہ اور نوشا کی وساطت سے جرائم کی گھناؤنی دنیا کا جو رخ دکھایا ہے اس کا تعلق بھی حقائق کی سماجی بنیادوں سے ہے۔یہاں شاہ جی کے شکنجے سے بچ نکلنے والے بچے استاد پیڈرو جیسے جیب کتروں کے جال میں پھنس جاتے ہیں۔نوشا کو بورسٹل جیل سے نکلنے کے بعد پوکر جیسے ماہر جیب تراش کی دوستی نے استاد پیڈرو تک پہنچا دیا۔شاہ جی گھروں میں ملازمت دلوا کر ڈاکے ڈلواتا تھا اور استاد پیڈرو جیب کتروں کا سرغنہ تھا۔راجہ کی طرح نوشا بھی اپنی زندگی سے متنفر تھا لیکن بورسٹل جیل جسے نوعمر جرائم پیشہ بچوں کی اخلاقی تربیت کی جگہ سمجھا جاتا ہے،لیکن اس کے برعکس وہاں کا ماحول ایسا تھا جہاں اخلاقی تربیت کی جگہ جرائم کی تعلیم ایک اناڑی کو عادی مجرم بنا دیا کرتی۔ جیل کا عملہ انہیں صحیح راستے پر لگانے کے بجائے انتہائی سخت گیری سے کام لیتا،اگر کوئی جیل سے فرار ہونے کی کوشش کرتا تو ان کے پیروں

میں بیڑیاں ڈال کر قید تنہائی میں ڈال دیا جاتا۔(۱۹۸)''جیل میں نوشا نے اور تو کچھ نہیں سیکھا البتہ پوکر کی صحبت میں رہ کر اسے لڑنے بھڑنے اور چاقو چلانے کی تیکنیک معلوم ہوگئی۔اب وہ ایسے موقعوں کے تمام ہتھکنڈے جان گیا تھا اور آئے دن کسی نہ کسی بات پر لڑکوں سے جھگڑتا رہتا۔اس میں پہلے جو جھجک اور خوف تھا وہ جاتا رہا۔'' یہاں شوکت صدیقی نے حقائق کی سماجی بنیادوں کا تفصیلی جائزہ لیا ہے اور اپنے عہد کی سماجی خرابیوں کی عکاسی کی ہے۔جیل خانہ میں نوشا جیسا شرمیلا اور ڈرپوک لڑکا یہاں سے نڈر، بے خوف اور بے جھجک مجرم بن کر نکلتا ہے۔یہ معاشرے کا وہ تاریک پہلو ہے جسے شوکت صدیقی نے انسانی دردمندی کے ساتھ پیش کیا ہے۔سماجی حقائق کو پیش کرنے کے سلسلے میں شوکت صدیقی نے مذہب اور روحانیت کے سائے میں جنم لینے اور پروان چڑھنے والی برائیوں کو بھی بے نقاب کیا ہے۔راجہ اور نوشا شاہ جی کے جال سے نکل کر ایک خانقاہ میں جا پہنچے، یہ خانقاہیں جیل خانوں سے زیادہ خوفناک منظر پیش کرتی ہیں، یہاں چرس اور نشہ آور چیزوں کی بہتات ہے، یہاں پولیس کی ملی بھگت سے چرس کا دھندا ہوتا ہے۔(۱۹۹)''ہر طرف گیس بتیوں کی روشنی پھیل گئی، عقیدتمندوں کی آمدورفت میں بھی اضافہ ہوگیا، سفید داڑھی والے سجادہ نشین مزار کے سرہانے بیٹھے تھے اور اشارے سے مجاوروں کو احکامات دے رہے تھے۔عقیدتمند اور زائرین آتے ان کے ہاتھوں کو بوسہ دیتے، دونوں ہاتھوں پر روپے رکھ کر نذرانہ پیش کرتے اور الٹے قدموں لوٹ جاتے، قریب ہی صحنچی میں قلندروں اور درویشوں کی محفل جمنے لگی تھی۔وہ چلم پر لمبے لمبے کش لگا رہے تھے اور سرخوشی کے عالم میں طرح طرح کے نعرے بلند کر رہے تھے۔ناگاہ ایک انسپکٹر پولیس چار کانسٹیبلوں کے ہمراہ مزار کے احاطے میں داخل ہوا، پہلے وہ سجادہ نشین کے پاس گیا، ان سے آہستہ آہستہ کچھ دیر بات چیت کی پھر کانسٹیبلوں کے ساتھ حجروں، والانوں اور صحنچیوں کی تلاشی لینے لگا۔پولیس والے جب راجہ اور نوشا کے قریب آئے تو ان کے چہرے خوف سے زرد پڑ گئے، انہوں نے ذبح ہونے والے مویشیوں کی طرح اپنی گردنیں لٹکا لیں اور آنے والی مصیبت کا دھڑکتے دلوں سے انتظار کرنے لگے، مگر مصیبت ان کے سر سے صاف ٹل گئی۔ذرا دیر بعد انہوں نے دیکھا کہ چرسیوں کے غول میں سے کانسٹیبلوں نے ایک دبلے پتلے ملنگ کا ہاتھ پکڑ کر کھینچا اور اسے گرفتار کر لیا۔خانقاہ میں سناٹا چھا گیا، چند لمحوں کے لئے کھلبلی مچی، ذرا دیر خاموشی رہی اور جب پولیس والے اس ملنگ کو حراست میں لے کر احاطے سے باہر چلے گئے تو درویشوں اور قلندروں نے سلفے پر دم لگایا، چلم کے اوپر شعلہ لہرایا، ہر طرف سے نعرہ بلند ہوا یا سائیں بابا، ہوحق اللہ۔''

حقائق کی سماجی بنیادوں کی دریافت کا سلسلہ خانقاہوں اور روحانیت کے مرکزوں تک پھیلا ہوا ہے، یہ جرائم کے اڈوں کا کام دیتی ہیں۔قانون کے محافظوں کے تعاون سے یہاں غیر قانونی دھندہ چلتا ہے اور ہوحق کے نعروں کے سائے تلے برائیاں پروان چڑھتی ہیں۔ وہ سارے عوامل جو معاشرے کے بگاڑ اور اخلاقی زوال کا باعث ہیں، شوکت صدیقی نے ان پر پردہ ڈالنے کی کوشش نہیں کی بلکہ سارے کردار جو مختلف طبقے سے تعلق رکھتے ہیں اس لئے سامنے لاکھڑے کئے ہیں کہ ان سے معاشرہ کا کھوکھلا پن اور ذہنیت کی گراوٹ کھل کر سامنے آئے۔'خدا کی بستی' کے ذریعے شہری زندگی کی اونچ نیچ، دفتری ماحول اور دفتر کے لوگوں کے آپس کے تعلقات بھی ظاہر ہوتے ہیں۔ سلمان اس کی بیوی رخشندہ اور سلمان کے باس جعفری کے ذریعے بے راہ روی اور دفتری نظام کا کھوکھلا پن سامنے آتا ہے۔افسروں کی نگاہوں میں سرخروئی حاصل کرنے اور ترقی کی دوڑ میں آگے نکلنے کے خواہش مند عزت و آبرو کو بھی داؤ پر لگانے سے گریز نہیں کرتے۔اس شرمناک حقیقت کو جو ہمارے دفتری نظام میں بہت جڑ پکڑ چکی ہے، شوکت صدیقی نے سلمان، رخشندہ اور جعفری کے ذریعہ پیش کیا ہے یہاں یہ اشارہ ہے کہ لالچ اور آمدنی سے زیادہ خرچ کا انجام بھیانک ہوتا ہے۔خواہشات کا دائرہ پھیلتا جاتا ہے اور نام و نمود اور شان و

شوکت کی حرص و ہوس انسان کے ضمیر کو مردہ کر دیتی ہے۔ سلمان اور رخشندہ جیسے افراد کی ہمارے معاشرے میں کمی نہیں۔ شوکت صدیقی نے انسانی زندگی کے تمام رموز اور اسرار کو بہت گہرائی میں جا کر دیکھا محسوس کیا اور پھر اس طرح بیان کیا کہ معاشرے میں جنم لینے اور پرورش پانے والے یہ مسائل ہمیں غور و فکر پر مجبور کرتے ہیں۔

(۲۰۰)''اردو کا یہ پہلا ناول ہے جس میں خالص پاکستانی معاشرت پیش کی گئی ہے اور جو اپنے حسن، تنظیم اور واقعاتی دلچسپی کے علاوہ سماج کے نچلے طبقے کی صداقت شعارانہ عکاسی کے لحاظ سے اردو کے افسانوی ادب میں ایک ممتاز مقام رکھتا ہے۔'' 'خدا کی بستی' میں سلطانہ کا خاندان جو نچلے طبقے کا غریب خاندان ہے، جس طرح نیاز کے ہاتھوں تباہی کا شکار ہوا وہ ایک معاشی المیہ ہی نہیں بلکہ استحصال کی وہ صورت ہے جو انسان کی اصلی فطرت کو باقی نہیں رہنے دیتی۔ نیاز، چودھری فرزند علی اور اس کے کارندوں کے ہاتھوں (۲۰۱)''سلطانہ کی عصمت ریزی جبر حالات کے ہاتھوں معصوم انسانیت کی تباہی ہے۔'' معصوم انسانیت کی یہی تباہی اس معاشرے میں ہر سلطانہ کا مقدر ہے، جو یتیم اور بے سہارا لڑکی کو تحفظ فراہم نہیں کر سکتا، جہاں بالا دستوں کی حکومت ہے، کمزور حالات کو بدلنے کی سکت نہیں رکھتے، وہ خاموشی سے حالات کے سامنے گردن جھکا دیتے ہیں۔ شوکت صدیقی نے 'خدا کی بستی' کے ذریعہ زندگی کی وسعتوں کو معاشی تناظر میں پیش کیا ہے۔

فلیٹوں میں آباد متوسط درجے اور نچلے طبقے کے عیسائی اور پارسی گھرانوں کی لڑکیاں جو دفتروں میں کام کرتی ہیں، گھر کی گھٹی ہوئی فضا سے باہر قدم رکھتے ہی اپنے خول سے باہر آ جاتی ہیں۔ یہ الٹرا ماڈرن لڑکیاں اپنی مشرقیت اور نسوانیت کو فراموش کر کے آزاد و تتلی کی زندگی گزارنا چاہتی ہیں۔ دراصل تقسیم کے بعد معاشرے میں معیار زندگی کو بدلنے کی خواہش نے بھی بہت سے مفسدات کو جنم دیا تھا۔ فلیٹوں کی رہائش بھی نقالی اور مقابلے کے رجحان کو آگے بڑھانے میں معاون ثابت ہوئی۔ فلیٹوں میں رہائش کی وجہ سے آپس میں میل جول زیادہ ہوتا ہے، رہن سہن اور معیار زندگی بدلنے کی خواہشات بھی سر اٹھاتی ہیں اور اس طرح زندگی کا قدیم ڈھانچہ تبدیلیوں کی زد میں آ جاتا ہے اور سادگی کے بجائے نمائش اور اعلیٰ سماجی مرتبے کی خواہش جنم لیتی ہے۔ شوکت صدیقی نے سماجی زندگی کا ایک اور اہم مسئلہ یہاں پیش کیا ہے۔ سلمان کی بیوی رخشندہ بھی عیسائی اور پارسی لڑکیوں کی صحبت میں تیزی سے الٹرا ماڈرن بننے لگی۔ (۲۰۲)''سلمان نے غور کیا کہ ان لڑکیوں کے ساتھ بڑھتے ہوئے میل جول نے اس کی بیوی میں بھی بعض تبدیلیاں پیدا کر دی تھیں۔ وہ باتوں کے دوران خواہ مخواہ انگریزی کے بھونڈے الفاظ استعمال کرتی، اس نے اپنے بالوں کا سیدھا سادہ انداز بدل دیا تھا، میک اپ کرنے لگی تھی۔''

اس مغرب زدگی نے اسے جعفری جیسے عیاش لیکن دولت مند انسان کی داشتہ بننے کی ترغیب دی، اس لئے کہ (۲۰۳)''بیوی میں شاپنگ کی عادت بڑھتی جا رہی تھی، جوتوں اور سینڈلوں کی اس نے درجنوں جوڑیاں خرید ڈالی تھیں، ہر فلم دیکھنے کے بعد وہ نیا لباس تیار کروانے کا پروگرام بناتی، میک اپ کا خرچ بھی بڑھ گیا تھا۔ وہ نت نئے لوشن خرید کر لاتی، کوئی غسل کرنے کے لئے ہوتا، کوئی صرف ہتھیلیوں کی جلد نرم کرنے کے لئے اور کسی سے چہرے کا رنگ نکھارا جاتا۔'' کراچی کے معاشرتی زندگی کا یہ ایک پہلو ہے کہ فلیٹوں کی زندگی میں جو گھٹن، نا آسودگی اور مسائل ہیں، اس کو دور کرنے کے لئے میل جول اور رسم و راہ کے مواقع زیادہ پیدا کئے گئے اور اس طرح بیجا آزادی اور بے راہ روی کو بڑھنے اور پھلنے پھولنے کا موقع ملا۔ شوکت صدیقی نے رخشندہ اور سلمان کے ذریعہ ان حقائق کی سماجی بنیادوں کے پہلوؤں کو پیش کیا ہے جس کے نتیجے میں رشتوں کا تقدس بھی پامال ہو جاتا ہے۔ سلمان کی مصلحت اندیشی نے رخشندہ اور جعفری کے تعلقات کو پنپنے کا موقع دیا اور جب پانی سر سے اونچا ہو گیا تو اس کے لئے اور کوئی چارہ کار نہ رہا کہ رخشندہ سے علیحدگی اختیار کر لے۔ دراصل مفاد

پرستی، مصلحت اندیشی اور بیجا تقلید ایسی معاشرتی برائیاں ہیں جو انسانی اقدار کو سرنگوں کر دیتی ہیں۔

'خدا کی بستی' میں حقائق کی سماجی بنیادوں کے جائزے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ شوکت صدیقی نے صرف تخریبی قوتوں اور معاشرے کے تاریک پہلوؤں سے پردہ نہیں اٹھایا ہے بلکہ یہاں تاریکی کے ساتھ روشنی اور شر کے ساتھ خیر کا پہلو بھی موجود ہے۔ اسکائی لارک کی تحریک و تنظیم کے ذریعہ شوکت صدیقی نے ایسی تمام بے راہ رویوں کے خلاف آواز اٹھانے والی قوتوں کی بھی نشاندہی کی ہے، یہ مثالیت پسندی اس لئے بھی ضروری تھی کہ (۲۰۴) ''ایک جانب اسباب و حالات کے مارے ہوئے پامال انسان ہیں اور دوسری جانب زندگی کی مہیب و زشت صورتوں کو بدلنے کی کوششیں۔ اسباب و حالات کا جبر انسانی فطرت کو مسخ کر دیتا ہے اور جن ہاتھوں کو قلم کی ضرورت تھی ان میں ہتھکڑیاں ڈال دیتا ہے لیکن جبر حالات کے درمیان زندگی کو باشعور، خوبصورت اور ارفع بنانے کی کوششیں بھی ملتی ہیں۔'' انسان سے مایوس نہ ہونے اور انسانی زندگی کو ارفع بنانے کی کوششیں فلک پیا تنظیم کے حوالے سے بیان کی گئی ہیں۔ یہاں بھی بدی اور شر کی قوتوں کا تصادم، قربانی، ایثار اور انسانی خدمت کے بھرپور جذبات سے ہوتا ہے۔ 'خدا کی بستی' میں متضاد قوتیں باہم دست و گریباں اور متصادم نظر آتی ہیں۔ شوکت صدیقی اس تصادم کے ذریعہ ایک نئی صورتحال کو سامنے لاتے ہیں۔ اسکائی لارک، احمد علی، صفدر بشیر، ڈاکٹر زیدی جیسے خدمت کے جذبے میں سرشار لوگوں کے مقابلے میں چودھری فرزند علی اور نیاز جیسے اقتدار پرست، خودغرض، استحصال پسند اور سماجی خرابیوں کو ہوا دینے والے لوگ پوری طرح ابھر کر سامنے آتے ہیں۔ اقتدار پرستوں اور خودغرضوں کا یہ گروہ اسکائی لارکوں کو پہلے خریدنے کی کوشش کرتا ہے، جب اس میں ناکامی ہوتی ہے تو ان کے ہیڈ کوارٹر کو نذر آتش کر دیا جاتا ہے۔ چاروں طرف سے مسلح افراد انہیں بچ نکلنے کا موقع نہیں دیتے، اس حملے میں صفدر بشیر کو قتل کر دیا جاتا ہے اور ہیڈ کوارٹر کی عمارت راکھ کا ڈھیر بن جاتی ہے۔ (۲۰۵) ''یہ اسکائی لارکوں کا رین بسیرا بھی تھا جو معاشرے سے غربت اور پسماندگی مٹانے کے لئے جدوجہد کر رہے تھے۔ خان بہادر فرزند علی کے زرخرید غنڈوں کے نرغے میں گھرے ہوئے نیزوں اور لاٹھیوں کا مقابلہ کر رہے تھے اور زخموں سے نڈھال ہو کر گر رہے تھے۔'' اسکائی لارک کی تنظیم حقائق کی سماجی بنیادوں کے معاملہ میں خدمت، ایثار اور قربانی کے جذبے کو ابھارنے کی ایک کوشش ہے۔ مستقبل کی نئی بنیادوں پر تعمیر کا اشارہ اسکائی لارکوں کی تباہی اور ہلاکت شوکت صدیقی طنز کے پردے میں بیان کرتے ہیں۔ ایسے موقعوں پر شوکت صدیقی کے یہاں طنز کو ایک مؤثر ہتھیار کے طور پر استعمال کیا گیا ہے۔ (۲۰۶) ''خان بہادر فرزند علی تمہارا بول بالا ہو، تم امیر کبیر بنو، وزیر بنو، حاکم بنو، میونسپلٹی کے ممبر بنو، تم نے اپنے حریف کو روند ڈالا، وہ دیکھو ڈاکٹر زیدی زخموں سے نڈھال پڑا سسک رہا ہے۔''

(۲۰۷) ''ہر عہد اپنے مخصوص نظریات، عقائد، توہمات، مسائل اور سوالات کا حل ہوتا ہے اور اس عہد کی انسانی مساعی اور جدوجہد ان کے اطراف گھومتی رہتی ہے۔ اس عہد میں وہ افراد جنم لیتے ہیں جو ان مسائل کا حل ڈھونڈتے یا حل ڈھونڈنے کی کوشش کرتے ہیں 'خدا کی بستی' میں اسکائی لارک اسی قبیل کے لوگ ہیں، یہ لوگ خیر کے نشان ہیں وہ خیر جو مثبت عناصر اور رجحانات کا حامل ہے اور زہر کا پیالہ پی کر صلیب کو شانوں پر سجا کر، کربلا میں شہادت کا جام نوش کر کے بھی کبھی نہیں مرتا بلکہ موت میں ابدی زندگی کا سراغ نکال لیتا ہے۔''

(۲۰۸) ''فلک پیا کا بیشتر کام نچلے طبقے میں ہے۔ ان گلیوں میں جہاں عبداللہ مستری اور نیاز کباڑیہ رہتے ہیں، ان محلّوں میں جہاں شاہ جی کا بسیرا ہے، اس علاقے میں جہاں کے لوگ دن بھر کی مشقت کرنے کے بعد اتنا کما پاتے ہیں کہ شام کو پیٹ کی دوزخ بھر سکیں۔'' فلک پیا تنظیم کی سماجی بہبود کے کاموں کا مقصد ایسے علاقوں میں جہاں غربت، جہالت، امراض اور استحصالی قوتوں کا بسیرا تھا انسانی

خدمت کے ذریعے سماجی تبدیلی کی خواہش کا اظہار ہے۔ ڈاکٹر زیدی اور پروفیسر احمد علی ایسے کردار ہیں جو مثبت رویوں اور روشن امکانات کی نشان وہی کرتے ہیں۔ (۲۰۹) ''ایک ایسے معاشرے میں جہاں ہر طرف لوگ ٹوٹ کر بکھر رہے ہیں، جہاں خواب کچے گھڑے ہیں، جہاں معاشرہ انتشار کا شکار ہے، جہاں اخلاقی قدریں بکھر رہی ہیں، کوئی تو ایسا کردار ہونا چاہئے جو مصنف کی اس خواہش کا آئینہ بن سکے جس طرح وہ زندگی کو دیکھنا چاہتا ہے۔ ایک ایسی زندگی میں جہاں ہر طرف نیاز کباڑیے اور نواب فرزند علی خاں سے واسطہ پڑتا ہو، جہاں قدم قدم پر سلمان جیسے شکستہ نوجوان ملتے ہوں، قاری کو ایک روشن پہلو ایک موہوم امید کے بندھن میں باندھنا بھی تو فنکار کا فرض ہے۔''

(۲۱۰) ''خدا کی بستی میں زندگی ان مسائل سے دوچار ہے جنہیں کچھ لوگ پست قرار دیتے ہیں۔ یہ مسائل بھلے پست ہی سہی لیکن یہ بات طے ہے کہ یہ مسائل ہماری پوری معاشرتی زندگی میں سرایت کر چکے ہیں۔ شوکت صدیقی نے ان مسائل کو حل کیا یا نہیں مگر ان کی نشاندہی ضرور کر دی۔ ان کی نشاندہی نصف علاج ہے۔''

'خدا کی بستی' میں سماجی حقائق کے مطالعے میں مسائل کی نشاندہی ہی نہیں سماجی بنیادوں کی تبدیلی کا اشارہ بنیادی حقیقت معلوم ہوتا ہے۔ بات یہیں ختم نہیں ہوتی بلکہ وہ اپنے قاری کے دل میں بھی سماجی بنیادوں کی تبدیلی کا احساس جگاتے اور احتجاجی رویئے کو جنم دینے کی کوشش کرتے ہیں۔ 'خدا کی بستی' میں نچلے اور متوسط طبقے کی ایک پوری دنیا آباد ہے۔ جیب کترے، مزدور، دفتروں کے کلرک، کارخانے میں کام کرنے والے کم سن بچے، طالب علم، فلسفی، کباڑیے، ٹھیکیدار، زمیندار اور اونچی سوسائٹی کے لوگ غرض ان سب کو ناول کے پلاٹ میں اس طرح سمو دیا گیا ہے کہ ان سے معاشرے کی مجموعی کیفیت کی آئینہ داری ہوتی ہے۔ پاکستانی معاشرے میں رشوت، بدعنوانی اور فتنہ انگیزی کو فروغ دینے میں نو دولتیے طبقے نے جو کردار ادا کیا ہے، خان بہادر فرزند علی اس کی نمائندگی کرتا ہے۔ اس کردار کے ذریعہ شوکت صدیقی نے سنگین معاشرتی برائیوں کو پیش کیا ہے۔ خان بہادر فرزند علی جیسے لوگ مذہب کا نام لے کر اور قومی ہمدردی کا لبادہ اوڑھ کر معاشرے میں آلودگی پھیلاتے ہیں۔ خان بہادر فرزند علی نے میونسپلٹی کا چیئرمین بننے کے بعد نیاز کو بھی اپنے ساتھ ملا لیا، اس لئے کہ الیکشن پر جو پیسے خرچ ہوئے تھے اس کے لئے کمائی کا راستہ یہی تھا کہ ایسے لوگوں کے ٹینڈر منظور کر کے انہیں ٹھیکہ دلایا جائے۔

بلیک مارکیٹ اور رشوت کی آمدنی نے معاشرے میں جس بے راہ روی کو پھیلایا وہ کوئی ڈھکی چھپی بات نہیں۔ اس لوٹ کھسوٹ نے معاشرے میں انسانیت اور شرافت کی جگہ دولت کو معیار بنا دیا۔ شوکت صدیقی نے ان حقائق کو کھل کر بیان کیا ہے۔ (۲۱۱) ''نیاز کو تعمیرات کے کام کا کچھ زیادہ تجربہ نہیں تھا اور نہ ہی اس کے پاس اتنے بڑے کنٹریکٹ کے لئے سرمایہ تھا لہٰذا اس نے ساڑھے چار لاکھ روپے میں سارا کام چھوٹے ٹھیکیدار کو دے دیا، اب اس کام میں اس کی دلچسپی صرف اس قدر رہ گئی تھی کہ ٹھیکے کے نام پر اس نے سیمنٹ اور لوہے کا جو فاضل کوٹہ منظور کرایا تھا اسے بلیک مارکیٹ میں کس طرح فروخت کیا جائے۔'' اسکائی لارکوں کی تحریک کو کچلنے اور کارکنوں کو تشدد کا نشانہ بنانے میں بھی ان قوتوں کا ہاتھ ہے جو خان بہادر فرزند علی جیسے ہوس اقتدار کے بھوکے لوگوں کی صورت میں معاشرے میں موجود ہیں۔ اس تحریک کو کچلنے اور خدمت خلق کی ہر کوشش کو ختم کرنے میں بھی خان بہادر فرزند علی نے کوئی دقیقہ اٹھا نہیں رکھا۔ اس لئے کہ سماجی فلاح و بہبود کے ایسے ادارے برائیوں کے خلاف بند باندھنے کی کوشش کرتے ہیں اور سماجی انصاف کے حصول کی کوشش میں بھی ان کا حصہ ہوتا ہے۔ معاشرتی حقائق کو پیش کرنے کے سلسلے میں شوکت صدیقی نے سیاسی اقتدار حاصل کر کے ناجائز فائدہ اٹھانے اور اسمبلی کا ممبر بن کر پلاٹ اور پرمٹوں کے ذریعے دولت جمع کرنے والے عناصر کی بھی نشاندہی کی ہے۔ خان بہادر فرزند علی کو لیڈری کا بھی شوق ہے۔

ہمارے معاشرے میں الیکشن جیتنے کے لئے ذاتی صلاحیت اور جذبۂ خدمت کی ضرورت نہیں بلکہ زیادہ سے زیادہ ووٹ حاصل کرنے کے لئے وافر مقدار میں سرمایہ کی ضرورت ہے۔ اس کے علاوہ دھونس، دھاندلی اور غنڈہ گردی ایسے ہتھیار ہیں جنہیں کام میں لا کر ووٹ حاصل کئے جاتے ہیں۔ خان بہادر فرزند علی کے الیکشن کے جلسوں کی جو تصویریں 'خدا کی بستی' میں پیش کی گئی ہیں ان میں معاشرتی صداقت موجود ہے۔ خان بہادر کے خریدے ہوئے گرگے اور حاشیہ نشین الیکشن کے جلسوں کو کامیاب بنانے کے لئے خان بہادر کی اسلامی خدمات کا حوالہ دیتے ہیں، نعرہ تکبیر سے پوری فضا گونج اٹھتی ہے۔ ان کے جلسوں میں خان بہادر فرزند علی اپنی دینی خدمات کا ڈھنڈورا پیٹتا ہے۔ (۲۱۲) ''میں اپنے متعلق خود اپنی زبان سے کچھ نہیں کہنا چاہتا مگر میری خدمات آپ سب اچھی طرح جانتے ہیں۔ نورانی مسجد کس نے بنوائی؟ شامت اعمال کسی دل جلے کی زبان سے نکل گیا۔ مسجد کی دکانوں کی ڈیڑھ لاکھ پگڑی کس نے لی؟ خان بہادر کے گرگے چیلوں کی طرح اس شخص پر جھپٹے اور لاتیں اور گھونسے مارتے ہوئے جلسے سے باہر لیجانے لگے۔'' ان جلسوں کو کامیاب بنانے کے لئے پانی کی طرح روپیہ بہایا جاتا ہے۔ لیکن وہاں ایک آدھ ایسے باشعور بھی ہوتے ہیں جو سچ کہتے ہیں اور پھر اس سچ کی قیمت بھی ادا کرتے ہیں۔

فرزند علی کے مقابلے میں اسکائی لارکوں کا نمائندہ خدمت خلق کے جذبہ سے سرشار اور تعمیری نقطۂ نظر رکھنے والا تھا۔ ان کی جدوجہد غربت اور پسماندگی کے خلاف تھی۔ فرزند علی کے لئے یہ بات پریشان کن تھی (۲۱۳) ''بات یہ تھی کہ اسکائی لارکوں نے اپنے زبردست انتخابی پروپیگنڈے سے انتخابات کو امیر اور غریب کی طبقاتی لڑائی میں تبدیل کر دیا تھا، ان کے انقلابی نعروں نے حلقے کے عوام میں ہلچل مچادی تھی ان کا سیاسی شعور بیدار کر دیا تھا۔ اس کا بنیادی سبب یہ تھا کہ ووٹروں کی بھاری اکثریت غریب اور پسماندہ تھی۔'' آخر اس نے اس سماجی بہبود کے ادارے کی اینٹ سے اینٹ بجادی۔ اس تخریبی عمل میں چودھری فرزند علی کو پولیس اور قانون کا پورا تعاون حاصل تھا۔ یہاں مفاد پرست گروہ کی بالادستی میں قانون کے محافظوں کا جو کردار ہے وہ بھی سامنے آتا ہے۔ حقائق کی سماجی بنیادوں کی پیشکش میں شوکت صدیقی نے شروع سے اخیر تک ایسا انداز تحریر اختیار کیا ہے جس سے کردار کی ذہنی سطح ان کے طبقاتی مزاج اور ماحول کی ترجمانی ہوتی ہے۔ یہاں ہر کردار اپنے انداز گفتگو سے پہچانا جاتا ہے۔ سلمان، احمد علی، پروفیسر کلیم اللہ سب اپنے اپنے طبقات کے ترجمان ہیں۔ نوشا، راجہ، شامی، استاد بیڈرو، شاہ جی، پوکر، نیاز اپنی گفتگو اور اندازِ گفتگو کے ذریعے اپنی شناخت کرواتے ہیں۔ غنڈے، جیب کترے اور جرائم پیشہ افراد اپنی کاروباری اور پیشہ وارانہ زبان میں گفتگو کرتے ہیں۔ (۲۱۴) ''سماج کے جغرافیہ کو اس ناول میں اس خوبی سے پیش کیا گیا ہے کہ کرداروں کے اعمال نقشہ کے مختلف خطوط نظر آتے ہیں۔'' سماج کے اس جغرافیہ میں زبان بھی حقائق کی سماجی بنیادوں کو مؤثر انداز میں پیش کرنے کی ایک صورت ہے، یہاں فٹ پاتھ پر آوارہ گردی کرنے والے لڑکوں سے لیکر مزدور، ٹھیکہ دار، کباڑیے، جرائم پیشہ اور پڑھے لکھے افراد اپنی مخصوص زبان بولتے ہیں۔ (۲۱۵) ''بڑے بڑے الجھے ہوئے بال، پھٹی ہوئی بوسیدہ قمیض اور گلے میں بندھا ہوا میلا کچیلا ریشمی رومال، ملی جلی آوازوں کے شور میں وہ بار بار چیخ کر کہتا ہے، کہو استاد کیسا بیمہ کیا؟ ابے یہ رہی بیگی، واہ میری جان میں تیرے قربان۔ سالو! آج تو تم کو پدا ماروں گا۔'' (۲۱۶) ''شاہ جی آج تو سیدھے سیدھے سوسو کے بیس کرارے کرارے دلوا دو، خدا کی قسم بڑے کام کے چھوکرے ہیں۔، شاہ جی نے اسے جھڑک دیا، ٹھیک ٹھیک بات کر، ہزار سے ایک پیسہ زیادہ نہیں ملے گا۔ ارے شاہ جی! کیا ظلم کر رہے ہو، اتنے میں سودا نہ ہوگا، واپس بلوالو، ابھی تو انہوں نے تمہارا نمک بھی نہیں چکھا۔'' یہاں جرائم پیشہ افراد کی مخصوص انداز گفتگو کا رنگ نظر آتا ہے۔ علی احمد کے علمی پس منظر اور خلوص کی جھلک اس کی گفتگو میں ملتی ہے۔

(۲۱۷)''انجینئر بننے کے لئے مشین کے کل پرزوں سے اور ڈاکٹر بننے کے لئے انسانی جسم کی ساخت اور ہر عضو کی بناوٹ سے پوری طرح آگاہ ہونا ضروری ہوتا ہے۔ جب ایک ڈاکٹر مریض کو موت کے منہ سے بچاتا ہے تو اس کی خوشی میں ایک مقدس جذبہ کارفرما ہوتا ہے۔ اسکائی لارکوں کا کام اور بھی زیادہ اہم ہے، وہ غریب عوام کے دکھ درد اور ان کی پسماندگی دور کرنا چاہتے ہیں، وہ ان کو بہتر انسان بنانا چاہتے ہیں، ان کو زندگی کا قرینہ سکھانا چاہتے ہیں۔ یہ ایک عظیم جدوجہد ہے، ان کی کامیابی ایک روح پرور جذبہ ہے، ان کی مسرت فرشتوں سے زیادہ پاکیزہ ہے۔'' جیب کتروں کا استاد پیڈرو جب نوشا کو دھوکہ دہی کے الزام میں سخت سزائیں دینے اور زندہ طلسمات جو دراصل قارورہ ہے، پلانے کے بعد سختی سے اڈے سے نکل جانے کا حکم دیتا ہے تو اس کی زبان جرائم پیشہ افراد کی ترجمانی کرتی ہے۔ (۲۱۸)''میں تجھے اچھی طرح جان گیا ہوں تو ایک نمبر حرام کا تخم ہے، استاد پیڈرو نے دس روپے کا ایک نوٹ اس کی طرف پھینکا، حقارت سے منہ بگاڑ کر بولا، لو سالے خان یہ اپنے کفن کے لئے لیتے جاؤ۔ اب جا کے اپنی ماں کے لئے کوئی یار ڈھونڈو، نوشا اسے قہر آلود نظروں سے گھورنے لگا، استاد نے ڈانٹا، سالے آنکھیں کیا دکھا رہا ہے، جا کر تھانے میں رپٹ لکھا دیجیو کہ استاد پیڈرو جیب کتروں کا اڈہ چلاتا ہے۔ تجھے بھی قسم ہے جو جا کے نہ کہیو، پر یہ بھی سن لے کہ دو ہزار روپے نقد بھتہ دیتا ہوں۔ سالے کسی اور ہوا میں نہ رہنا تو یہ سمجھ رہا کہ میں استاد کا کچھ بگاڑ سکتا ہوں۔'' ایسے مخصوص فقروں اور اصطلاحات کا استعمال اس خاص طبقے کی نفسیات اور ان کے ماحول کے پس منظر کو اجاگر کرتا ہے۔ اکثر گالیوں میں حرامی، حرام زادے، حرام کے تخم جیسی گالیوں کا استعمال بھی ہوا ہے لیکن یہ مصنف کی مجبوری ہے، اس لئے کہ ان پڑھ اور قانون شکنی کرنے والے افراد گالیوں کا استعمال اسی انداز میں کرتے ہیں، یہاں معاشرے کے معزز افراد بھی ہیں اور نچلے طبقے کے بھکاری، فٹ پاتھ پر زندگی گزارنے والے لڑکے، جرائم پیشہ افراد اور خاص پیشوں سے منسلک افراد بھی۔ معاشرتی حقائق کو سامنے لانے کے لئے ضروری تھا کہ کرداروں کی گفتگو میں بھی ان کی خصوصیات کی جھلکیاں ملیں۔ دنیا میں ہر طرح کے لوگ ہوتے ہیں اور یہ ناول ایک وسیع دنیا کی تصویر پیش کرتا ہے۔

(۲۱۹)''اس ناول میں چوتھے عشرے کے پاکستانی معاشرے کا پورا روپ ابھر کر سامنے آتا ہے۔ پاکستانی عوام کی خوشیوں اور دکھوں کا ادراک ہوتا ہے۔ شوکت صدیقی کا سماجی نصب العین پاکستانی عوام کا روشن اور تابناک مستقبل ہے، وہ ایسا نکتہ شناس دانشور ہے جس نے پاکستان کے سماجی اور اقتصادی مسائل کا گہری نظروں سے مطالعہ کیا ہے، اس کو سمجھا اور پرکھا ہے، ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ پاکستانی محنت کش عوام کے بہت قریب رہے ہیں۔ 'خدا کی بستی' بلاشبہ ہمارے عہد کی عظیم تخلیق ہے۔'' 'خدا کی بستی' ایسی تخلیق ہے جس کے ذریعے شوکت صدیقی نے حقائق کی سماجی بنیادوں کو سامنے لا کر سماجی تبدیلی کا ایک خواب دیکھا ہے، اس سے ان کے معاشرے سے گہرے لگاؤ کا اظہار ہوتا ہے۔ شوکت صدیقی نے 'خدا کی بستی' میں خاص طور سے جن لوگوں کے دکھ درد کو پیش کیا ہے اور جن خامیوں اور خرابیوں کی نشاندہی کی ہے، وہ ان کے مشاہدے کی گہرائی کے ساتھ مظلوموں اور زیردستوں سے ہمدردی کا مظہر بھی ہے۔ 'خدا کی بستی' اس لحاظ سے بھی ایک اہم ناول ہے کہ اس میں سماجی حقائق کی بنیادیں وسیع اور متنوع ہیں۔ پاکستان کے ابتدائی دنوں کے معاشرے کی یہ دیانتدارانہ اور سماجی حقائق پر مبنی عکاسی ایک دستاویز کی حیثیت رکھتی ہے۔

جانگلوس

جانگلوس شوکت صدیقی کا وہ ناول ہے جو پاکستان کے دیہی معاشرے کے پس منظر میں لکھا گیا ہے۔ 'خدا کی بستی' میں پاکستان خاص کر کراچی کے شہری اور صنعتی معاشرے کی خامیوں اور خرابیوں اور انحطاط کو موضوع بنایا گیا ہے۔ جانگلوس کا دائرہ عمل زیادہ وسیع ہے، اس کی تین جلدوں میں حالات کی تفصیل دستاویزی حیثیت رکھتی ہے۔

یہاں پاکستان کے چاروں صوبے کی دیہی طرز معاشرت اور جاگیردارنہ نظام کے استحصال کا نقشہ بہت تفصیلی طور پر کھینچا گیا ہے۔ اس نقشے میں افسر شاہی اور طاقتور طبقے کی زبردستیاں بھی دکھائی گئی ہیں۔ بیوروکریسی کی ریشہ دوانیاں، مغویہ عورتوں کے مسائل، کلیم اور زرعی زمینوں کے الاٹمنٹ میں دھاندلیاں، غرض جانگلوس میں سماج کے نچلے طبقے سے لیکر بالائی طبقہ کے صاحب اختیار لوگوں کی زندگی اور سماجی حقائق کو نہایت دیانت داری اور وضاحت سے پیش کیا گیا ہے۔ جانگلوس میں حقائق کی سماجی بنیادیں بہت متنوع اور رنگارنگ ہیں۔ شوکت صدیقی نے ان کو سامنے لانے کے لئے دو کرداروں کا انتخاب کیا ہے، لالی اور رحیم داد۔ ان دونوں کی وساطت سے شوکت صدیقی نے پنجاب کے مختلف علاقوں کی زبان ان کی ثقافت، ان کے رسم و رواج، ان کی تقاریب اور ان کے تہوار سب ہی کا بیان رقم کیا ہے۔ زمینداروں اور جاگیرداروں کا کمیوں اور مزارعوں کے ساتھ ناروا سلوک ناول کی بنیادی حقیقت ہے۔ رحیم داد اور لالی منٹگمری جیل کے مفرور قیدی ہیں، یہ دونوں قیدی جس علاقے میں پولیس سے چھپنے کے لئے پہنچتے ہیں، شوکت صدیقی ان کی وساطت سے اس علاقے کی زندگی، ان کی معاشرت، ان کے رہن سہن، ان کی سوچ، ان کی گفتگو اور ان کے مسائل کو بیان کرتے ہیں۔

جانگلوس جس طرح ضخامت کے اعتبار سے وسعت کا حامل ہے اسی طرح سماجی حقائق کا دائرہ بھی نہایت وسیع ہے۔ پاکستان بننے کے بعد زرعی زمینوں کی الاٹمنٹ اور کلیم کا مسئلہ ایک سنگین نوعیت کا مسئلہ بن گیا تھا۔ اس لئے کہ پٹواریوں اور ضلعی حکام کی ملی بھگت سے مہاجرین کے ساتھ مقامی عناصر بھی ہندوؤں کی چھوڑی ہوئی زرعی زمینوں اور جاگیروں پر قابض ہو رہے تھے۔ لوٹ کھسوٹ کا عالم تھا۔ مقامی جاگیرداروں نے اس موقع سے خوب فائدہ اٹھایا، اگر کسی غیر مقامی کا جائز کلیم منظور بھی ہو جاتا تو اس کی مجال نہ تھی کہ وہ زمین پر قبضہ حاصل کر سکے۔ اس طرح حق دار دردر کی ٹھوکریں کھاتے اور اکثر ظلم اور تشدد سے تنگ آ کر اپنی زمین سے دستبردار ہو جاتے۔ جانگلوس میں اس زمانے کی خرابیوں اور عام انسان پر مقتدر طبقوں کے ظلم و ستم کو بہت تفصیل اور سچائی کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ اس کے ذریعے بہت سے تاریخی حقائق بھی سامنے آتے ہیں، مثلاً یہ کہ بڑے بڑے جاگیرداروں کے آباؤ اجداد کو انگریزوں نے یہ جاگیریں انگریزوں سے وفاداری کے صلے کے طور پر دی تھیں۔ شاہانی، خاکوانی، مزاری، گردیزی جاگیرداروں کی جاگیریں انگریزوں کی بخششیں تھیں۔ اپنے اپنے علاقوں میں وہ جس طرح قانون کی پابندیوں سے آزاد ہو کر اپنے کمیوں، مزارعوں اور ان کے خاندان کا استحصال کرتے ہیں، جانگلوس میں ان کی سخت گیری اور تشدد کو بھی بڑی وضاحت سے پیش کیا گیا ہے۔ اپنے علاقوں میں انہیں اتنی مقتدر حیثیت حاصل ہوتی ہے کہ عام آدمی خواہ وہ کوئی بھی ہو معاشرے میں کوئی حیثیت نہیں رکھتا۔ دیہی معاشرت کی ساری باگ ڈور ان کے ہاتھوں میں ہوتی ہے۔ وہ کمی اور مزارعے کی بیوی کو جب جی چاہے اٹھوا لیتے ہیں، اس ظلم کے خلاف اگر کوئی لب کشائی کرنا چاہے تو اس کو ایسی عبرت انگیز سزا ملتی ہے کہ پھر وہ سرتابی کی

ہمت نہیں کرسکتا۔ معاشرے میں عورت مرد کی عزت ہوتی ہے۔ خاص کر دیہی معاشرے میں عورت کو مرد کے بازو کا درجہ حاصل ہے لیکن زمینداران کی بے عزتی سے مرد کی عزت نفس کو کچل ڈالتے ہیں اور مسلسل ضربوں سے اس کے اندر احتجاج کی قوت ختم ہو جاتی ہے۔ زمیندار سمجھتے ہیں کہ اگر کسی کمی کی عورت اٹھالی جائے تو پھر وہ خود بخود قدموں میں آگرتا ہے، عورت اس کے لئے شریک محنت کا درجہ بھی رکھتی ہے۔ وہ گھر کے علاوہ کھیتی باڑی میں بھی اس کی مددگار ہوتی ہے۔

شوکت صدیقی نے جانگلوس میں یہ سارے حقائق بے نقاب کئے ہیں۔ (۲۲۰) ''جس خوبی اور وسعت سے جانگلوس میں پاکستان کی دیہی زندگی کی تصویر کشی کی گئی ہے اس سے سماجی حقیقت کے متعدد پہلو سامنے آگئے ہیں۔ 'خدا کی بستی' کی شہری زندگی اور جانگلوس کی دیہی زندگی سے صرف ہمارے معاشرے کی تصویریں مکمل نہیں ہوتیں خود شوکت صدیقی کے فن میں بھی تکمیل کا احساس ہوتا ہے۔'' جانگلوس کی وسعت اس بات کا احساس دلاتی ہے کہ یہ صرف مشاہدے کی گہرائی اور تجربات کے تنوع کی آئینہ دار نہیں بلکہ اس کی تشکیل میں مصنف کا سماجی شعور اور ترقی پسندانہ فکر بھی شامل ہے۔ (۲۲۱) ''پاکستان کی بنیادی طور پر زرعی معیشت ہے، زرعی معیشت پر جاگیردارانہ نظام کی گرفت بہت مضبوط ہے اور قدیم بھی ہے۔ اس زرعی معیشت کے رشتے قومی سیاست پر بھی جاگیرداری کی چھاپ بہت گہری اور نمایاں ہے اور طبقاتی تضاد بھی اسی استحصالی نظام کے حوالے سے ابھر کر سامنے آتا ہے۔ جاگیردارانہ نظام میں محنت کا استحصال بھی سفاکانہ اور بدترین نوعیت کا ہے۔''

شوکت صدیقی معاشرے کے اس استحصالی طبقے کو جو محنت کی چوری کرتا ہے اور اس طبقہ کو جو استحصالی نظام کی چکی میں پس رہا ہے اپنا موضوع بناتے ہیں۔ شوکت صدیقی نے حقائق کی سماجی بنیادوں کی دریافت کے لئے صرف مطالعہ سے کام نہیں لیا بلکہ اس میں ان کی ذاتی تلاش و جستجو بھی جھلکتی ہے۔ وہ بیان کردہ علاقوں میں خود گئے وہاں کے مقامی لوگوں سے ملاقاتیں کیں اور بڑی محنت اور ریاضت سے تمام مواد اکھٹا کیا۔ پنجابی اور سرائیکی زبان سیکھی۔ (۲۲۲) ''جانگلوس پنجاب کے دیہی معاشرے کے پس منظر میں لکھا گیا ہے، لہٰذا پنجابی کے ساتھ مجھے سرائیکی بھی سیکھنی پڑی، پنجابی عوام کے رہن سہن، عادات و اطوار، رسم و رواج اور اقدار کے بارے میں ڈھونڈ ڈھونڈ کر مواد اکٹھا کیا۔ جہاں سے جو مواد ملا حاصل کیا دیکھتے ہی دیکھتے میرا لکھنے پڑھنے کا کمرہ اسٹڈی ورکشاپ بن گیا، در و دیوار پر جگہ جگہ اضلاع اور تحصیلوں کے نقشے لگے، کہیں کہیں ایسے چارٹ آویزاں تھے جو میں نے اپنی سہولت کے لئے اس خیال سے تیار کئے تھے کہ لکھنے کے دوران قلم کی رفتار میں رکاوٹ نہ ہو۔ میری میز پر ارد گرد ایسی کتابیں نظر آنے لگیں جن کا تعلق کسی نہ کسی طور پنجاب سے تھا۔ اردو پنجابی لغت، پنجابی نامہ، پنجاب کی عورت، لغات سرائیکی، گروگرنتھ، کلام فرید، ہسٹری آف دی پنجاب، پمفلٹ اور کتابچے اس کے علاوہ تھے، واقعات اور حقائق کی چھان بین میں مزدور کسان پارٹی کی سرکلروں سے خاصی مدد ملی۔ ان میں پارٹی کے مقامی کارکنوں کی ایسی رپورٹیں اور روداد شامل ہوتیں اور ایسے حیرت انگیز اور ہولناک حقائق کو بیان کیا جاتا جو کسی اخبار یا رسالے کی زینت نہ بنے۔''

جانگلوس کا یہ پس منظر اس بات کی گواہی دیتا ہے کہ شوکت صدیقی نے اسے معاشرتی حقائق کا ایسا آئینہ بنایا ہے جو جزئیات اور تفصیلات پر مبنی اور سچائی پر مشتمل ہے۔ اس کے علاوہ یہ بات بھی اہم ہے کہ اس سے پہلے کسی ناول میں اتنی سچائی اور گہرائی کے ساتھ پاکستانی معاشرے کا مطالعہ نہیں ملتا۔ 'خدا کی بستی' میں شہری زندگی اور جانگلوس میں دیہی زندگی اور پنجاب کی دیہی معاشرت کا ایسا نقش ابھر کر سامنے آتا ہے جیسے پردہ فلم پر واقعات تیزی سے سامنے آرہے ہوں۔ شوکت صدیقی نے یہاں جاگیردارانہ نظام میں پیدا ہونے والی مخصوص

صورت حال کی ترجمانی کرتے ہوئے خاص طور پر جاگیرداروں کی بے رحمی، سنگ دلی اور طاقت کے بہیمانہ استعمال کو نمایاں کیا ہے۔ جانگلوس میں دیہی معاشرت کے ساتھ جرائم کا مسئلہ بھی شوکت صدیقی کے پیش نظر رہا ہے۔ ان کے خیال میں کوئی انسان بھی پیدائشی مجرم نہیں ہوتا بلکہ استحصالی معاشرہ جرائم کو پروان چڑھاتا ہے۔ یہ انتہائی اہم سماجی مسئلہ ہے جس کا جانگلوس میں تفصیل سے احاطہ کیا گیا ہے۔ جانگلوس میں یہ حقیقت مختلف صورتوں میں ظاہر ہوتی ہے، پاکستانی معاشرے میں محنت کا استحصال اور جرائم کی پشت پناہی کرنے والے وہ عناصر ہیں جو معاشرے میں بالادست اور مقتدر ہیں۔ شوکت صدیقی نے جانگلوس میں جس معاشرے کی خرابیوں کو پیش کیا ہے وہ طبقات میں بٹا ہوا ہے۔ انھوں نے اس کی طبقہ واری نوعیتیں واضح کی ہیں۔ (۲۲۳) ''میں جس فلسفۂ حیات کا قائل ہوں اس میں بنیادی بات یہ ہے کہ طبقاتی معاشرے میں جیسا کہ ہمارا معاشرہ ہے ہر سماجی مظہر طبقاتی ہوتا ہے۔ حتیٰ کہ سیاست اور جمہوریت بھی۔'' جرائم کے بارے میں بھی ان کا نقطۂ نظر دوسروں سے مختلف ہے۔ (۲۲۴) ''ہمارے نقاد اصطلاحات کا سہارا لیتے ہیں جسے کرمنالوجی یعنی جرمیات کہا جاتا ہے، ان کے ذہن میں صرف یہ تصور ہوتا ہے کہ جرائم چوری، ڈکیتی، اغوا اور لوٹ مار وغیرہ ہیں جو عام طور پر دیکھنے اور سننے میں آتے ہیں۔ مگر کیا یہی جرائم، جاگیردار اور سرمایہ دار اور دوسرے حکمران طبقات نہیں انجام دیتے؟ اور اگر آپ گہرائی میں جائیں اور ان کا تجزیہ کریں تو یہ واضح ہوگا کہ ان کی بنیاد محنت کا استحصال ہی ہوتی ہے اور ان کی نوعیت طبقاتی ہوتی ہے، استحصال زدہ طبقات کے خلاف قانون کی خلاف ورزی کو جرم سمجھ لیا جاتا ہے اور حکمراں طبقات اور مملکت کی مشینری کے لئے ایسے ناروا اقدامات کو جرم نہیں قرار دیا جاتا، یہ ایک معاشرتی المیہ ہے جس کی بنیاد طبقاتی عدم مساوات ہے۔''

اس طبقاتی عدم مساوات کو جو معاشرے میں برائیوں کا سرچشمہ ہے۔ جانگلوس کی تخلیق کا بڑا محرک کہا جاسکتا ہے۔ جانگلوس شوکت صدیقی کے تصور حیات، ان کے مشاہدات اور ان کے افکار خیالات کی آئینہ داری کرتا ہے اور وہ اسے 'خدا کی بستی' سے زیادہ بڑا اور وقیع سمجھتے ہیں۔ (۲۲۵) ''جانگلوس، 'خدا کی بستی' سے بڑا اور وقیع ناول ہے اور یہ میں اس لئے سوچتا ہوں کہ 'خدا کی بستی' میں نے ۱۹۵۷ء میں لکھا تھا اور جانگلوس کا آغاز ۱۹۷۷ء میں کیا۔ اس بیس سال کے طویل عرصے میں معاشرے میں جو تبدیلیاں ہوئیں، زندگی کے طرح طرح کے تجربات نے معلومات میں اضافہ کیا اور جانگلوس میں مجھے زیادہ وسیع تجربہ اور زیادہ کشادہ ذہن میسر تھا۔'' اس لحاظ سے جانگلوس شوکت صدیقی کے مطالعۂ زندگی کے ارتقائی گوشوں کا امین ہے اور اس میں ان کے فن کی زیادہ پختگی جھلکتی ہے، اس گہرے اور وسیع تجربے کے ساتھ شوکت صدیقی نے جانگلوس میں پنجاب کے دیہی معاشرے کا جائزہ لینے کے لئے دو کردار تخلیق کئے ہیں، رحیم داد اور لالی۔ رحیم داد کے ذریعہ جاگیردارانہ معاشرے کی بے رحمی، ظلم اور شقاوت کے تمام پہلو سامنے لائے گئے ہیں، جو اب تک عام نگاہوں سے اوجھل تھے، رحیم داد ضلع گورداس پور کا مہاجر ہے اور لالی مقامی باشندہ، جسے جانگلی کہا جاتا ہے۔ لالی کے ذریعہ دیہی معاشرت کی خامیوں اور خرابیوں کے علاوہ ہماری بیوروکریسی کی ناگفتنی اور زشت روئی کو نمایاں کیا گیا ہے۔ رحیم داد چودھری نور الٰہی کے قتل کا مرتکب ہوتا ہے اور اس کے کلیم کے کاغذات ہتھیا کر زمیندار بن جاتا ہے۔ رحیم داد کے ذریعہ کلیم آفس کے عہدہ داروں کی دھاندلیوں اور ملی بھگت سے مہاجروں سے زیادہ مقامی زمینداروں کے زرعی زمینوں پر قبضے، زمینداروں کی رسہ گیریوں، ان کی حویلیوں میں عورتوں کی سماجی حیثیت غرض مختلف نوع کے معاشرتی مسئلوں سے پردے اٹھتے جاتے ہیں۔

لالی جو ایک مفرور مجرم ہے پولیس کی نظروں سے بچتا جس علاقے میں پہنچتا ہے، وہ میاں حیات محمد کی جاگیر ہے۔ حیات محمد نے

اپنے بڑے بھائی ریاض محمد کو تہہ خانے میں بند کر رکھا ہے اور اس کی جاگیر ہتھیانے کے لئے اسے پاگل پن کے انجکشن لگواتا ہے۔ حیات محمد نے لالی کے بارے میں یہ جان کر کہ وہ مفرور مجرم ہے اسے اپنی حویلی کے خونخوار لیکن گونگے ملازم دھیور کے سپرد کر دیا اور اسے ریاض محمد کو انجکشن لگوانے کے لئے استعمال کرتا رہا۔ یہاں حیات محمد کی بیوی ناصرہ سے لالی کی ملاقات ہوتی ہے، حیات محمد نہ صرف لالچی ہے بلکہ اپنی بیوی کو بھی اپنی مطلب براری اور عزت وشہرت کا راستہ ہموار کرنے کے لئے استعمال کرتا ہے۔ لالی اگرچہ ایک مفرور مجرم ہے لیکن اس کے دل میں ایک مظلوم عورت کے لئے ہمدردی کے جذبات موجود ہیں، خود اس کی جان اگرچہ سخت خطرے میں ہے لیکن پھر بھی وہ حیات محمد کی بیوی ناصرہ کو اپنی جان پر کھیل کر حیات محمد کے خونیں پنجے سے آزاد کروالیتا ہے۔ حیات محمد اپنی بیوی ناصرہ کو گلہ گھونٹ کر مارڈالنا چاہتا ہے، اس لئے کہ وہ اس کے بنگلے میں ہونے والی پارٹی میں شرکت سے انکار کر دیتی ہے۔ حیات محمد اسمبلی کی ممبری کا امیدوار ہے، ناصرہ کی شرکت اس پارٹی میں اس لئے ضروری ہے کہ وہ اسے بطور رشوت پیش کر کے اپنی سیٹ پکی کرنی چاہتا ہے۔ (۲۲۶) ''لالی نے دیکھا ناصرہ کا سر صوفے کی پشت سے لگا ہے، حیات دونوں ہاتھ سے اس کی گردن دبوچے ہوئے تھا، ناصرہ کے بال بکھر کر اس کے چہرے پر آ گئے تھے، اس کی پھٹی پھٹی آنکھیں لالی کی جانب اٹھی تھیں۔'' لالی کو اپنے سامنے زندہ پا کر حیات محمد غصہ سے آگ بگولہ ہو گیا۔ وہ لالی کو کسی قیمت پر زندہ دیکھنے پر تیار نہیں تھا۔ لیکن لالی نہ صرف یہ کہ زندہ تھا بلکہ اپنی جان پر کھیل کر اس نے ناصرہ کی بھرپور مدد بھی کی۔

یہاں شوکت صدیقی نے بڑی مہارت سے جاگیردارانہ معاشرے کی سفاکی کو نمایاں کیا ہے۔ حیات محمد جائداد حاصل کرنے کے لئے اپنے سگے بھائی ریاض محمد کو تہہ خانے میں بند کر کے پاگل پن کے انجکشن لگواتا ہے لیکن مرنے نہیں دیتا کہ اگر وہ وصیت نامہ پر دستخط کئے بغیر مر گیا تو حیات محمد کا مقصد پورا نہیں ہوگا۔ دوسری طرف اس نے لالی کی مجبوریوں سے فائدہ اٹھایا۔ اس طرح حالات نے لالی اور حیات محمد کو ایک دوسرے کے مقابل لا کھڑا کیا۔ (۲۲۷) ''ساب! میں جیسے انجکشن لگاتا تھا وہ تو مر گیا، ساتھ ہی میری ڈیوٹی بھی ختم ہو گئی۔ وہ گڑگڑانے لگا، اب مجھے چھٹی دے دیجئے، آپ کی مہربانی ہو گی جی۔ میاں حیات محمد نے اسے ڈانٹ دیا، نہیں تو ابھی نہیں جا سکتا۔ یہاں سے نکلتے ہی گرفتار کر لیا جائے گا۔ لالی نشے کے ترنگ میں تھا جل کر بولا، گرفتار کر لیا جاؤں گا تو کیا ہوگا، جیل ہی تو چلا جاؤں گے، گولی تو نہیں ماری جائے گی۔ تو یہاں کے کئی راز جانتا ہے، میں نہیں چاہتا کہ تو پکڑا جائے اور میرے خلاف قانون کے ہاتھ مضبوط کرے۔ لالی مسکرا کر بولا، ساب کونسا کنون، کیسا کنون، اب وہ خوف اور دہشت کا خول توڑ کر رفتہ رفتہ باہر نکل رہا تھا۔ یہ کنون تو میرے جیسے چھوٹے آدمی کے لئے ہے، میں تین بار جیل کاٹ چکا ہوں، میں نے کسی وڈے آدمی کو اپنی طرح جیل کاٹتے نہیں دیکھا، نہ پھانسی چڑھتے دیکھا۔''

لالی کا یہ طنز معاشرے کی ایک سنگین حقیقت ہے۔ یہاں چھوٹے چور پکڑے جاتے ہیں اور بڑے چوروں کو قانون شکنی سے کوئی نہیں روکتا۔ اس لئے کہ قانون کے محافظوں کا تعاون انہیں حاصل ہوتا ہے۔ جاگیردارانہ معاشرے کا یہ بھی المیہ ہے کہ جبر واستحصال کا شکار اگر کمیوں اور مزارعوں کی عورتیں ہیں تو حیات محمد جیسے بڑے جاگیردار کی بیوی ناصرہ بھی اپنے شوہر کے لئے کھلونا ہے۔ وہ اسے اقتدار کی زینوں تک پہنچانے کا ذریعہ سمجھتا ہے، اس معاشرے میں اس کی حیثیت بکاؤ مال سے زیادہ نہیں۔ (۲۲۸) ''بی بی جی تم اتنی پڑھی لکھی ہو، وڈے گھر کی دھی ہو، تمہارے لئے کسی چیز کی کمی نہیں، فیر تم اس کی پروا کیوں کرتی ہو، کاگز لکھوا کر اس سے چھٹکارہ کیوں نہیں پالیتیں، کیسے چھٹکارہ پاؤں، میرا اپئو نہیں مانتا، وہ خاندانی جاگیردار ہے، کہتا ہے ہمارے خاندان کی کسی زنانی نے آج تک طلاک نہیں لی، جس کے ساتھ ایک بار ویاہ ہو گیا، ساری زندگی اسی کے نام پر کاٹ دی، میں نے کاغذ لکھوایا تو خاندان کی ناک کٹ جائے گی۔''

یہاں شوکت صدیقی نے ایک ایسی سماجی برائی کا انکشاف کیا ہے جس کی وجہ سے معاشرے میں عورت اپنا وہ حق بھی استعمال نہیں کرسکتی جو اسے قانون اور مذہب نے دیا ہے، جاگیردار صرف جاگیردار ہوتا ہے وہ نہ کسی کا باپ ہوتا ہے نہ شوہر۔ شوکت صدیقی نے یہاں اس بات کا اشارہ بھی دیا ہے کہ شہر کی عورت گاؤں کی عورت سے زیادہ مظلوم ہے۔ شوکت صدیقی نے گاؤں کی عورت کے مقابلے میں شہر کی عورت کی کم ہمتی اور بزدلی کو بھی نمایاں کیا ہے۔

(۲۲۹) ''اس نے تمھیں آج مار ہی ڈالا تھا، ایسا گلا دبوچا تھا کہ چھوڑتا ہی نہ تھا۔ لالی یہ کہتے ہوئے نشہ سے جھوم کر مسکرانے لگا، برا نہ ماننا تم صرف بیگم ہو، تاش کی بیگم، تم اس کی مونچھیں ہی نوچ لیتیں، کاٹ کھاتیں، منہ پر تھوک دیتیں، کچھ تو کرتیں، نہ ہوئی اس موقع پر شاداں۔ میاں حیات محمد اس کا گلہ دباتا تو وہ اس کی گردن چھری سے کاٹ کر سر الگ کردیتی۔'' لالی کا یہ طنز اس لحاظ سے اہم ہے کہ جیل سے فرار ہو کر رحیم داد اور لالی کی جس عورت سے مڈبھیڑ ہوئی وہ شاداں تھی۔ بڑی ہی جی دار اور باہمت عورت تھی، جس عاشق کے لئے اس نے بیاہتا شوہر اور بچوں کو چھوڑا تھا، اسی عاشق کی دھوکہ دہی اور بیوفائی پر شاداں نے چھری سے اس کا گلا کاٹ کر الگ کردیا اور کوٹھری کی کچی زمین میں لاش دبا دی۔ شاداں کی اسی جی داری اور آن نے لالی کی نظروں میں اس کی اہمیت بڑھا دی تھی، یہاں شوکت صدیقی نے شہری عورت کے مقابلے میں دیہاتی عورت کے ہمت اور حوصلے کی تصویر کشی کی ہے۔ لالی شوکت صدیقی کے پاس ایک موثر ہتھیار ہے، جس سے کام لیکر وہ معاشرے کی خامیوں اور کوتاہیوں کو کرید کرید کر سامنے لاتے ہیں۔ حیات محمد اور ناصرہ کی زندگی کے واقعات کے ذریعے یہ حقیقت بھی ظاہر ہوتی ہے کہ جاگیردار اور زمیندار اپنی جاگیر کے سوا کسی سے محبت نہیں کرتے۔ (۲۳۰) ''جب تک یہ جاگیر اور زمینداری ہے، نہ وہ اپنی بیٹی کا پیو بن سکتا ہے نہ میرا شوہر۔''

(۲۳۱) ''جب ہم جانگلوس کا مطالعہ کرتے ہیں تو اس میں دیہاتی زندگی کی خوبصورت تصویر کشی کی گئی ہے۔ لیکن اسے دیہاتی زندگی تک محدود نہیں کیا جاسکتا بلکہ یہ معاشرے میں ایک مخصوص طبقے کی سوچ، بے رحمی، ظلم اور تضادات کی تصویر کشی بن جاتی ہے۔''

شوکت صدیقی نے جانگلوس میں تضادات کے ذریعہ پورے دیہی معاشرے پر گہری نظر ہی نہیں ڈالی بلکہ ان تضادات کے ذریعہ معاشرتی عدم مساوات، سماجی نابرابری اور استحصال کی متعدد صورتوں کو پیش کیا ہے۔ 'خدا کی بستی' میں شوکت صدیقی نے تصادمات کے ذریعہ معاشرتی خرابیوں کی نشاندہی کی ہے اور جانگلوس میں تضادات کے ذریعے اور اس طرح اگر دیکھا جائے تو پورے پاکستان کے دیہی معاشرے کی ایک مکمل اور جامع دستاویز ہے۔ (۲۳۲) ''جھوک سیال میں صرف ایک گاؤں کی روداد لکھی ہے لیکن جانگلوس پورے دیہی پنجاب کی زندگی پر محیط ہے۔'' پاکستان کی بیوروکریسی بھی جاگیرداری کی طرح ایک مضبوط طاقت ہے شوکت صدیقی نے لالی کے ذریعے ان کی اخلاقی پستی کو پیش کیا ہے۔ ڈپٹی کمشنر ہمدانی کی پولی نیسن کلب اور نائٹ آف دی گریٹ سسپنس کا شاخسانہ بھی اس حقیقت کا ایک رخ ہے۔ حکومت کے اعلیٰ افسران جن کے ہاتھوں میں قانون اور انصاف کی باگ ڈور ہوتی ہے، کھلے بندوں بے راہ روی کے مرتکب نہیں ہوسکتے۔ پلیزر نائٹ مناتے ہیں اور اس رات وہ اپنی جنسی بھوک مٹانے کے لئے آپس میں ایک دوسرے کی بیویاں بدل لیتے ہیں، یہ ایسا کھیل ہے جس میں رازداری سب سے بڑی شرط ہے۔

لالی ایک مفرور مجرم ہے، پولیس اس کی تلاش میں ہے، اس کی گرفتاری پر انعام مقرر ہے اور ڈپٹی کمشنر ہمدانی قانون کا محافظ ہے۔ لیکن وہ لالی جیسے مجرم کو اپنے کھیل میں امپائر بنانے سے دریغ نہیں کرتا۔ لالی اس کام کے لئے اس لئے موزوں ہے کہ وہ ڈپٹی کمشنر کے

رازوں کے انکشاف کی جسارت نہیں کرسکتا۔(۲۳۳)''سارا کھیل تو رازداری ہی کا ہے اور رازداری بھی ایسی ہونی چاہئے کہ ساری زندگی کسی کو پتہ نہ چلے، بات تو تب ہوگی۔'' ڈپٹی کمشنر ہمدانی نے لالی کے ذریعہ اپنا ایک اور مقصد بھی پورا کرنا چاہا۔ وہ پلیزر نائٹ میں جس عورت کو شب بسری کے لئے اپنانا چاہتا تھا اس کے لئے لاٹری کے نمبروں میں جس ہیرا پھیری کی ضرورت تھی اس کے لئے لالی ہی موزوں آدمی تھا۔ وہ تیز اور ہوشیار بھی تھا(۲۳۴)''ڈپٹی کمشنر ایک دم ہمدانی بن گیا، ہنس کر بولا، یہی تو شہر میں ایک قاتل بچا ہے، تین راؤنڈ ہو چکے ہیں۔ مگر اب تک نہیں جاگا میری قسمت کا ستارہ، اس نے ٹھنڈی سانس بھری۔ یار آج تمہاری چودھراہٹ ہے، تمہارے ہی ہاتھوں کچھ ایسا ہو جائے کہ میں دروازے پر دستک دیکر کہوں کھل جا سم سم اور سم سم کھل جائے، اس نے بے تکلفی سے آنکھ ماری اور کھلکھلا کر ہنس پڑا۔''

شوکت صدیقی یہاں یہ بتانا چاہتے ہیں کہ پاکستانی معاشرے میں جھوٹ اور منافقت نے ایک گھٹن اور حبس کی فضا پیدا کر دی تھی۔ بیوروکریسی بھی اسی منافقت کا شکار تھی، برطانوی سامراج نے جس بیوروکریٹ طبقے کو جنم دیا تھا، یہ وہ طبقہ تھا جو عوام سے الگ تھلگ اپنی مخصوص سوچ اور زندگی کا مختلف معیار رکھتا تھا۔ ان کی مجبوریاں بھی تھیں اور ان ہی مجبوریوں نے انہیں اخلاقی انحطاط کا شکار بنا دیا تھا۔ پاکستان بننے کے بعد بھی بیوروکریسی اسی طرح باقی رہی، ان کی ذہنیت میں کوئی فرق نہیں آیا بلکہ یہ طبقہ مزید طاقتور بن کر ابھرا۔ ان کے اختیارات میں اضافہ ہوا۔ وہ لوگ جو معاشرے کی نظروں میں قانون کے رکھوالے تھے، وہ تمام غیر قانونی اور غیر اخلاقی ہتھکنڈے استعمال کرتے تھے۔ پاکستانی معاشرے میں اوپر سے نیچے تک احتساب کا کوئی نظام موجود نہیں تھا۔ وزیراعظم لیاقت علی خان کی شہادت کے بعد حکومت کا استحکام ختم ہو گیا۔(۲۳۵)''غلام محمد نے ۱۹۵۳ء میں جب خواجہ ناظم الدین کی کابینہ اور قومی اسمبلی کو برطرف کیا تو پاکستان کی بنیاد ہل گئی، پھر اس نے مغربی پاکستان کے صوبوں کو مدغم کر دیا تو اس کے پہلو نشین کہنے لگے کہ مشرقی پاکستان کی متوقع علیحدگی کے پیش نظر یہ اقدام کیا گیا ہے، اس انتظامی تبدیلی کی وجہ سے ہماری وزارت کا دائرہ کار محدود ہو گیا اور جب آئین مرتب ہوا جسے سکندر مرزا نے کالعدم قرار دیا تو وزارت کی حیثیت ہی ختم ہو گئی۔''

ون یونٹ کے خاتمے کے بعد یہاں جمہوریت کا سلسلہ ٹوٹ گیا۔ وزارتیں بنتی رہیں اور ٹوٹتی رہیں۔ اس طرح جو سیاسی خلا پیدا ہوا اس نے بھی پاکستانی معاشرے میں اخلاقی اقدار کو انحطاط کی راہ پر ڈالا۔ اس صورتحال میں جب جمہوریت کا فقدان ہوا اور کوئی منتخب حکومت باقی نہ رہی تو جاگیردار اور زمیندار طبقے کو بیوروکریسی کی پشت پناہی نے مزید طاقتور بنایا اور ملکی سیاست میں ایسے عناصر داخل ہوئے جو لوٹ کھسوٹ میں ایک دوسرے کی معاونت کر رہے تھے۔ یہاں جو تجربات ہوئے اس میں ون یونٹ کا تجربہ بھی شامل ہے، جس سے قومی یکجہتی کو کافی نقصان پہنچا۔ ہندوستان میں آزادی کے ساتھ ہی جاگیردارانہ نظام کا خاتمہ ہو گیا۔ مشرقی پاکستان میں بھی زمیندارانہ نظام ختم ہو گیا۔ لیکن مغربی پاکستان میں جاگیردارانہ نظام کے خاتمہ کی جگہ یہ طبقہ انتہائی طاقت کا مالک ہو گیا۔ ملکی سیاست کی باگ ڈور بھی ان کے ہاتھ آ گئی یہاں تک کہ بیوروکریسی اور جاگیردار طبقے میں ایسا اتحاد پیدا ہوا کہ معاشرتی برائیوں نے ہر طبقہ کی فکر کو متاثر کیا۔ عام آدمی اس استحصالی نظام میں کوئی وقعت نہ رکھتا تھا، مسائل کے انبار نے اس کی کمر دہری کر دی تھی، ان کے لئے سفید پوشی کا بھرم قائم رکھنا مشکل ہو گیا تھا۔(۲۳۶)''برصغیر کی نوکر شاہی چونکہ برطانوی نوآبادیاتی نظام کے سانچے میں پوری طرح ڈھال کر تیار کی گئی تھی، لہٰذا اس کے ارکان کے انتخاب میں اچھی طرح انگریزی لکھنے اور اچھی طرح انگریزی بولنے کو امیدوار کی قابلیت اور صلاحیت کا معیار قرار دیا گیا۔ یہ معیار ایک سوچے سمجھے منصوبے کے تحت مقرر کیا گیا جس کا برطانوی معاشرے کی روایات سے تعلق نہ تھا بلکہ بنیادی مقصد یہ تھا کہ ایک ایسی ذہنی

نوکر شاہی پیدا کی جائے جو عوام سے قطعی طور پر کٹی ہوئی اور بول چال اور فکر و عمل میں زیادہ سے زیادہ انگریزوں کے رنگ میں رنگی ہوئی ہو۔ بلاشبہ انگریزوں کو اپنے مقصد میں کامیابی حاصل ہوئی، چنانچہ نو آبادیاتی نوکر شاہی کے افسر خود کو ولایتی افسروں سے زیادہ رہن سہن اور طور طریقوں اور تحریر و تقریر میں انگریز ثابت کرتے اور عوام سے اس طرح دور بھاگتے ہیں جس طرح برہمن اچھوت کے سائے سے بچتا ہے۔ یہ نوکر شاہی تقسیم کے بعد ورثے کے طور پر پاکستان کو ملی اور سیاسی عمل کی کمی کے باعث جاگیرداروں اور زمینداروں کے اتحاد سے ایک طاقتور قوت بن کر پاکستان کی حکومت پر تسلط قائم کر لیا۔ ملک اقتصادی اور سماجی طور پر دیوالیہ ہو گیا۔'' جانگلوس میں بیوروکریسی کے اقتدار اس کے گھمنڈ، اخلاقی انحطاط اور عوام سے دوری کے متعدد نقوش بڑے واضح اور نمایاں نظر آتے ہیں۔ معاشرے کی یہ بے لاگ اور صداقت شعارانہ عکاسی شوکت صدیقی کے گہرے سماجی شعور کی نشاندہی کرتی ہے اور حقائق کی سماجی بنیادوں کو وضاحت سے سامنے لاتی ہے۔ (۲۳۷)''کوئی بھی فن کار اپنے معاشرے اور سماج کی عکاسی میں اس وقت تک معذور ہے جب تک کہ اس کا تاریخی شعور رچا بسا نہ ہو، تاریخی شعور کے فقدان میں سماج کی صحیح اور غیر جانبدار تصویر کشی ممکن نہیں۔''

شوکت صدیقی کے افسانوی ادب میں ان کا رچا بسا تاریخی شعور انہیں اس بات پر اکساتا ہے کہ وہ سرمایہ داری کے تحت پیدا شدہ معاشی نابرابری، طبقاتی تقسیم اور سماجی استحصال کو اندھیرے سے روشنی میں لائیں۔ جانگلوس میں پنجاب کے دیہی معاشرے کے بارے میں تمام حقائق جو بڑی توجہ اور چھان بین کے بعد اکٹھے کئے گئے تھے، ایک کے بعد ایک نہ صرف یہ کہ ہماری معلومات میں اضافہ کرتے ہیں بلکہ تاریک ترین گوشوں اور اخلاقی انحطاط کے مختلف انداز اور رویوں کی نشاندہی بھی کرتے ہیں۔ شوکت صدیقی نے بے لاگ سچائی کے ساتھ یہ بتایا ہے کہ یہاں زندہ انسانوں کے ساتھ جو انسانیت سوز سلوک ہوتا ہے وہ کوئی ڈھکی چھپی بات نہیں، لیکن اس معاشرے میں مردوں کی حرمت بھی باقی نہیں رہی۔ پیسے کی خاطر قبر سے مردوں کی ہڈیاں نکال کر فروخت کر دی جاتی ہیں اور گورکن سے لے کر ہڈیوں کے تاجروں کے ایجنٹ تک سب اس اخلاق سوز حرکت میں ایک دوسرے کے شریک کار ہوتے ہیں۔ زندہ انسانوں پر تو زندگی کا دروازہ بند ہے ہی، مُردوں کی تقدس کا بھی کوئی تصور اس معاشرے میں باقی نہیں رہا۔

جانگلوس میں مُردے کے تقدس کی پامالی اور اسے مالِ تجارت کی طرح خرید و فروخت کی گھناؤنی اور غیر انسانی سرگرمیوں کا بھی احاطہ کیا گیا ہے۔ جانگلوس میں سماجی حقائق کے اظہار کے سلسلے میں یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ قانون کے محافظ ہی غیر قانونی سرگرمیوں کی سرپرستی کرتے ہیں۔ جس معاشرے میں قانون شکنی کے مرتکب قانون کے محافظ ہوں، وہاں انصاف اور قانون کی بالادستی کا تصور بھی محال ہے۔ یہ وہ سماجی حقائق ہیں جو جانگلوس میں قدم قدم پر ہمیں آئینہ دکھاتے ہیں۔ لالی اگرچہ مجرم ہے لیکن وہ معاشرہ کا مجرم نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ وہ مردوں کی ہڈیوں کی تجارت کو نفرت کی نگاہوں سے دیکھتا ہے۔

شوکت صدیقی دراصل یہ بتانا چاہتے ہیں کہ لالی مجرم ہے لیکن اس کا ضمیر مجرم نہیں، اس میں انسانی اوصاف زندہ ہیں وہ بدی اور برائی سے نفرت کرتا ہے اور دوسرے لوگ مردہ ضمیر کے مالک ہیں۔ پیر بخش اور بشیرا کے ذریعہ مردوں کی تجارت کرنے والے معاشرے کے ایسے مجرم ہیں جو معاشرے میں عزت کا مقام رکھتے ہیں، اس لئے کہ اخلاقی اقدار کی اس معاشرے میں کوئی بنیاد باقی نہیں رہی۔ زر پرستی اور بدنیتی نے سب کچھ بدل کر رکھ دیا ہے۔ معاشرے کے یہ مجرم غیر قانونی کاروائیوں میں ملوث آزادی سے اپنا کام جاری رکھتے ہیں لیکن جیل سے اگر کوئی قیدی فرار ہو جائے تو پھر اس کی گرفتاری کے لئے انعام کا اعلان ہوتا ہے۔ پولیس بھاری نفری کے ساتھ اس کی تلاش جاری رکھتی

ہے۔ لالی کے ساتھ بھی یہی ہوا۔ پھر یک بار وہ پولیس کے ہتے چڑھ گیا اور اسے گرفتار کر کے جیل میں ڈال دیا گیا۔ لالی کے مقابلے میں رحیم داد چالاک، لالچی اور خود غرض ہے۔ دراصل اس معاشرے میں اعلیٰ سے لیکر ادنیٰ تک سب ہی دولت اور اقتدار کے حصول میں جائز اور ناجائز کے سوال سے بہت دور نکل گئے ہیں۔ حصول زر کی یہ خواہش مجرمانہ ذہنیت پیدا کرتی ہے اور پھر انسانیت کے تمام اوصاف بالائے طاق رکھ کر حالات سے فائدہ اٹھانے کا کوئی موقع ہاتھ سے نہیں جانے دیا جاتا۔

رحیم داد کے ذریعہ سماجی حقایق کی بے حد جگر خراش تصویریں سامنے آتی ہیں۔ جاگیردارانہ معاشرے میں اگر کوئی لڑکی جس سے وہ محبت کرتی ہے چوری چھپے نکاح پڑھوالے تو انہیں کالا اور کالی قرار دے کر موت کی گھاٹ اتار دیا جاتا ہے۔ یہ فیصلہ جاگیردار اپنی عدالتوں میں کرتے ہیں۔ مرجان ملوک زادی ہے، سردار شہ زور مزاری کی سوتیلی ماں ہے۔ مرجان نے شہ زور مزاری کے ظلم وستم سے تنگ آ کر سہراب سے نکاح پڑھوالیا اور وہ دونوں شہ زور مزاری کے علاقے سے نکلنے میں کامیاب ہو گئے۔ مرجان شہ زور مزاری کے باپ کے مرنے کے بعد ایک بڑے جائیداد کی بھی مالک تھی، مرجان کے ساتھ یہ جائیداد بھی شہ زور مزاری کے قبضے سے نکل جاتی، لہٰذا شہ زور مزاری کے کارندے سہراب اور مرجان کو تلاش بسیار کے بعد گرفتار کرنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔ شہ زور مزاری چونکہ سردار تھا اور جرگے میں مقدمے کی کارروائی کے دوران جرگے کے سارے ارکان اس کے فیصلے کے پابند ہوتے ہیں، لہٰذا سردار شہ زور مزاری نے جرگے میں سہراب اور مرجان کو کالا اور کالی قرار دیکر ان کی موت کا حکم صادر کر دیا۔

رحیم داد کی احسان شاہ ہی سے نہیں بلکہ اس کے دوستوں مراد خان، شاہانی اور شہ زور مزاری کے ساتھ بھی دوستانہ مراسم تھے۔ مرجان اور سہراب کے لئے اس نے شہ زور مزاری سے رحم کی درخواست کی تھی لیکن رحیم داد نقلی جاگیردار تھا اور شہ زور مزاری سو فیصد جاگیردار۔ (۲۳۸) ''بس چودھری تو ادھر پہلی بار آیا ہے، مزاری نے سنجیدگی سے کہا۔ تو بلوچوں اور ان کے قبائلی روایات اور رسم ورواج کے بارے میں کچھ نہیں جانتا۔ ان کا اپنا کانون ہے، تجھے پتہ ہے سردار کیا ہوتا ہے؟ سرداری کیسے چلتی ہے؟ تجھے کیا پتہ؟ رحیم داد نے دھڑکتے دل سے پوچھا، یہ بتا جرگے نے کیا فیصلہ کیا؟ عین اسی وقت نوکروں کی کوٹھری کی جانب سے ایک تیز زنانہ چیخ ابھری، رحیم داد تڑپ کر اٹھ کھڑا ہوا۔ مزاری بھی اس کے ساتھ ہی اٹھا۔ چوہدری میرے ساتھ آ، تجھے خود پتہ چل جائے گا کہ جرگے نے کیا فیصلہ کیا۔'' پھر رحیم داد نے جو کچھ دیکھا وہ اس قبائلی نظام کی ظلم اور شقاوت کا ایسا نظارہ تھا جس نے اسے ملول اور افسردہ کر دیا۔ (۲۳۹) ''کوٹھری میں لالٹین روشن تھی، اس کی ملگجی زرد روشنی میں دیوار کے نزدیک سہراب کی لاش پڑی تھی، اس پر چادر ڈال دی گئی تھی، مگر اس کی گھنی سیاہ ڈاڑھی اور چہرے کا کچھ حصہ چادر کا کونہ سرک جانے کے باعث نظر آ رہا تھا، اسے پھانسی دی جا چکی تھی۔ چھت کے بیچوں بیچ مضبوط شہتیر تھا اس میں لوہے کا کڑا تھا، کڑے سے رسی بندھی تھی۔ اس کا پھندا مرجان کی گردن میں پڑا تھا، مرجان کا منکہ ٹوٹ چکا تھا۔ گردن ایک طرف جھول رہی تھی، وہ مر چکی تھی، لاش کے نیچے ایک اسٹول پڑا تھا، اسی اسٹول پر چڑھ کر اس نے رسی کا پھندہ اپنے گلے میں ڈالا تھا۔''

شوکت صدیقی نے جس طرح مرجان کی لاش کا منظر دکھایا ہے وہ انتہائی لرزہ خیز بھی ہے اور اس میں سب سے بڑھ کر سماجی بنیادوں کی تبدیلی کی خواہش اس المیے کے حقیقی پس منظر کو اجاگر کرتی ہے۔ جاگیردارانہ معاشرے میں عورت کے استحصال کی بہت سی صورتوں کو پیش کیا گیا ہے، کہیں جانوروں کے باڑے کی طرح قسم قسم کی اور ہر عمر اور ہر طرح کی عورتوں کو ان کے گھروں سے اٹھوا کر احسان شاہ اپنے کوٹ میں قید رکھتا ہے، یہ عورتیں نہیں کٹھ پتلیاں ہیں۔ احسان شاہ اتنا مہمان نواز تھا کہ مہمانوں کی شب بستری کے لئے ہر علاقے

اور ہر طرح کی عورتوں کا بھی انتظام کر رکھا تھا۔ اپنے گھر اپنے شوہر اور بچوں سے محروم یہ اٹھوائی ہوئی عورتیں ہر رات کسی سردار، کسی جاگیردار کو سونپ دی جاتیں۔ ان کی مرضی کا اس میں کوئی دخل نہیں ہوتا۔ یہ کوٹ احسان شاہ کا حرم تھا جس کی انچارج رحمتے تھی۔ کسی زمانے میں رحمتے احسان شاہ کی منظور نظر تھی مگر جوانی ڈھلنے کے بعد اب وہ احسان شاہ کے حرم کی نگہبان تھی۔

(۲۴۰) ''ڈیوڑھی کے آگے دور تک پھیلا ہوا وسیع آنگن تھا۔ آنگن کے تین طرف سلسلے وار کوٹھریاں تھیں، کوٹ کی فصیل نما اونچی چار دیواری کی طرح کوٹھریوں کی دیواریں کچی اینٹوں کی بنی ہوئی تھیں۔ کسی کوٹھری میں نہ کھڑکی تھی، نہ روشن دان، آمد و رفت کے لئے صرف ایک دروازہ تھا۔ کوٹھری کے آگے پھوس کی چھت کا طویل برآمدہ تھا۔ برآمدہ آنگن کی سطح سے ڈیڑھ دو فٹ اونچا تھا اور اتنا کشادہ تھا کہ چار پائی بچھانے کے بعد بھی اتنی جگہ بچ جاتی تھی کہ برآمدے میں گزرنے والوں کو کوئی دشواری پیدا نہ ہوتی۔''

یہاں نوری، رانو، ریشماں، جیداں اور اسی طرح کی بہت سی عورتیں بکاؤ مال کی طرح ہر وقت بنی سنوری احسان شاہ اور اس کے دوستوں کے ہوس کی آگ بجھانے کے لئے اشارے کی منتظر رہتیں۔ (۲۴۱) ''تینوں نے ۳۱ عورتیں دیکھیں، کچھ کوٹھریوں کے دروازے بند تھے، کچھ خالی تھیں، ان میں رہنے والی عورتیں حویلی میں کام کاج کر رہی تھیں یا اس حالت میں نہیں تھیں کہ نہا دھو کر اور بن سنور کر احسان شاہ اور اس کے مہمانوں کے سامنے آسکیں اور ان کے خلوت کدوں کی زینت بن سکیں۔''

جانگلوس میں سماجی بنیادوں کے جائزے میں جاگیردارانہ معاشرے میں عورتوں کی تذلیل اور ان کے جذبات کو کچلنے کے بہت سے واقعات سامنے آتے ہیں۔ یہ جاگیردار اور زمیندار زمین اور جائیداد کی لالچ میں بیٹیوں اور بہنوں کا نکاح قرآن مجید سے کر دیتے تھے۔ لڑکی کی شادی کی صورت میں اس کے حصے کی جائیداد اور زمین ہاتھ سے نکل جاتی، قرآن سے نکاح کی صورت میں یہ خطرہ ٹل جاتا تھا۔

(۲۴۲) ''نہ براتی آئے نہ دولہا، یہی تو میں تجھے بتانے جا رہا تھا۔ احسان شاہ نے رحیم داد کو مطلع کیا لکڑی کی ایک چوکی پر رحل لا کر رکھی گئی۔ اس پر ریشمی جزدان میں بند کر آن مجید رکھا گیا، سارے مہمان چوکی کے گرد نیم دائرے میں بیٹھ گئے، ہر طرف اگربتیوں کی خوشبو پھیلی تھی، کرآن مجید جزدان سے نکال کر اس طرح رکھا گیا کہ سب اسے دیکھ سکتے تھے، کرآن مجید پر پھولوں کا ہار ڈالا گیا، ملاّ نے ایک وکیل دو گواہوں کے ہمراہ حویلی میں عورتوں کے بیچ میں بیٹھی ہوئی وٹی کے پاس بھیجا، انہوں نے اس سے اجازت لی، واپس آکر ملاّ کو بتایا۔ ملاّ نے اونچی آوز سے نکاح پڑھایا، ہاتھ اٹھا کر دعا مانگی، دوسروں نے بھی دعا کے لئے ہاتھ اٹھائے، لو جی نکاح ہو گیا۔ چھوارے اور مٹھائی بانٹی گئی، سب نے علی نواز کو مبارکباد دی، سب کچھ اس طرح ہوا جیسے نکاح میں ہوتا ہے۔ بعد میں علی نواز نے سب کو روٹی کھلائی۔'' کچھ زمیندار تو اپنی زمینیں بچانے کے لئے بیٹیوں کا نکاح چاند سورج سے پڑھا دیتے تھے۔ (۲۴۳) ''ادھر کتنے ہی زمیندار اپنی بیٹیوں کا نکاح صرف کرآن شریف سے بلکہ میں نے تو یہ بھی سنا ہے کہ چاند اور سورج سے نکاح پڑھا کر اپنے ہی ساتھ رکھتے ہیں۔ وہ زندگی بھر کنواری ہی رہتی ہیں اور بوڑھی ہو کر مر جاتی ہیں۔''

سندھ اور پنجاب کے زمینداروں میں عورتوں کے استحصال اور تشدد کے یہ واقعات عام ہیں، اس کا ایک بدترین پہلو یہ بھی ہے کہ ان کی کڑی نگرانی کی جاتی ہے۔ اگر جنسی اور نفسیاتی دباؤ کے تحت لڑکی چوری چھپے کوئی اور راستہ اختیار کرنے کی کوشش کرتی ہے تو انہیں کڑی سزا دی جاتی ہے۔ (۲۴۴) ''جس کڑی کا نکاح کرآن سے ہو جاتا اسے بہت عزت کی نگاہ سے دیکھا جاتا ہے، اس کی سخت نگرانی بھی کی جاتی ہے، اگر وہ چوری چھپے کسی سے یاری لگا لے تو اسے برا سمجھا جاتا ہے۔ سزا کے طور پر اسے اور اس کے یار دونوں کو کاروکاری کرار دے کر قتل

کر دیا جاتا ہے۔'' سندھ کے زمینداروں میں خصوصاً لڑکیوں کے ساتھ ظلم و جبر کی ایسی بدترین صورتیں اور بھی ہیں۔(۲۴۵)'' سندھ میں ایسی ایک اور رسم بھی ہے، احسان شاہ نے بتایا کہ مرید اپنے پیر کی خوشنودی اور برکت حاصل کرنے کے لئے منت مانتے ہیں۔ اپنی سب سے زیادہ سوہنی کڑی کو اس کے لئے رکھ چھوڑتے ہیں، اسے عمدہ سے عمدہ کھلاتے ہیں، جب وہ جوان ہو جاتی ہے تو ایک روز پیر کو اپنے گھر بلاتے ہیں، اس کی دعوت کرتے ہیں، کڑی کا وہٹی کی طرح خوب سنگھار کرتے ہیں، پیر کے آگے ہاتھ جوڑ کر منت سماجت کرتے ہیں کہ وہ اسے کبول کرے، جب وہ راضی ہو جاتا ہے تو کڑی کو رات گئے اس کے کمرے میں پہنچا دیتے ہیں۔ وہ ایک رات یا جتنی راتوں تک چاہے اسے اپنے پاس سلا سکتا ہے۔'' پھر وہ لڑکی ساری زندگی کسی دوسرے مرد کا چہرہ نہیں دیکھ سکتی، اگر وہ ایسا کرنے کی کوشش کرے تو اسے زندگی کی نعمت سے خود اس کے ماں باپ اور بھائی محروم کر دیتے ہیں۔(۲۴۶)'' اگر وہ چوری چھپے کسی سے یاری لگا لے اور پتہ چل جائے تو ماں پیو یا بھائی رات کو اسے گوٹھ سے باہر جنگل میں لے جاتے ہیں، اس کے سر کے بال کھول دیئے جاتے ہیں، دونوں ہاتھ پیچھے باندھ دیئے جاتے ہیں، اس کو زمین پر بٹھا دیا جاتا ہے، سر جھکا کر کسی لکڑ پر ٹکا دیا جاتا ہے، کلہاڑی تھام کر گردن پر ایسا بھرپور وار کیا جاتا ہے کہ سر کٹ کر علیحدہ ہو جاتا ہے۔'' یہ لڑکیاں بے زبان جانوروں کی طرح اپنی گردنیں چپ چاپ چھری تلے رکھ دیتی ہیں۔ اس لئے کہ جہالت، توہم پرستی اور پیر پرستی کے ماحول میں پرورش پانے والی یہ لڑکیاں باہر کی دنیا میں ہونے والی تبدیلیوں سے لاعلم ہوتی ہیں۔

شوکت صدیقی نے ان لرزہ خیز واقعات کے ذریعہ سماجی بنیادوں کی تبدیلی کا جو تصور پیش کیا ہے وہ صرف سماجی بنیادوں کی تبدیلی کی خواہش پر منحصر نہیں بلکہ اس تبدیلی کے عمل میں وہ قاری کو اپنا شریک بنانا چاہتے ہیں۔ ان کے دل میں احتجاج کی کیفیت اور اس متشدد رویے کے خلاف نفرت کے جذبات جگانا چاہتے ہیں۔ یہ ایک بھیانک سماجی مسئلہ ہے، لیکن پولیس اور قانون کا ہاتھ بھی ان ظالموں کی گردن تک نہیں پہنچتا۔ اس لئے کہ قانون شہادت چاہتی ہے اور چونکہ پورا گوٹھ اور گاؤں اس جرم میں شریک ہوتا ہے اور ان سزاؤں کو حق بجانب سمجھتا ہے، اس لئے پولیس اگر چاہے بھی تو قتل کا کوئی گواہ نہیں ملتا۔

رحیم داد چونکہ چودھری نور الٰہی کو قتل کر کے خود اس جاگیردارانہ نظام کا حصہ بن چکا ہے۔ لہٰذا اس کے ذریعہ تاریخی حقائق کی سماجی بنیادیں بھی سامنے آتی ہیں کہ یہ تمام جاگیردار اور بڑے بڑے زمیندار جو انتہائی معمولی درجے کے لوگ تھے، انگریزوں سے وفاداری کے صلے میں جاگیردار بن بیٹھے ورنہ ان کی کوئی حیثیت نہیں تھی۔ دراصل انگریزوں نے جاتے جاتے یہاں ایک طبقہ ایسا پیدا کر دیا جسے انگریزوں کا جانشین کہا جا سکتا ہے۔(۲۴۷)'' انہوں نے جانگلوس لکھنے سے پہلے جاگیردار خاندانوں کے بارے میں معلومات اکٹھے کئے، ان کے آپس کے جھگڑے، ٹکراؤ، رقابتیں اور ۱۸۵۷ء کی بغاوت میں ان کی غداری، یہ تمام تفصیلات کو پیش کرنا اس طرح ممکن ہو سکا کہ شوکت صدیقی نے تاریخ میں سفر کیا جب ہی وہ پنجاب کے جاگیردار خاندانوں کی حقیقی تصویر پیش کر سکے۔'' اس کے علاوہ انہوں نے ان محبان وطن لوگوں کے کارناموں کو بھی گوشہ گمنامی سے نکال کر سامنے رکھا جنہوں نے انگریزوں کے خلاف لڑتے ہوئے جان دی۔

رحیم داد کے چودھری نور الٰہی بننے کے بعد شوکت صدیقی نے اسے نہ صرف یہ کہ پنجاب کے جاگیردار طبقے کے ظلم و استحصال، کلیم اور الاٹمنٹ کے گھپلے، مغویہ عورتوں کے مسائل کو پیش کرنے کا ایک وسیلہ بنایا ہے بلکہ وہاں کی علاقائی اور ثقافتی رنگا رنگیوں، رسم و رواج، موسم، کھیت کھلیان، کمی اور مزارعوں کے چھوٹے بڑے غم اور خوشیوں کو تفصیل سے سامنے لانے کا ذریعہ بھی بنایا ہے۔(۲۴۸)'' یہ ایک ایسا ناول ہے جو نہ صرف قیام پاکستان، اس کی تاریخ، تقاضوں، مسائل اور پاکستانیت کے موضوعات کا احاطہ بھی کرتا ہے بلکہ اس کے جغرافیے،

مقامات، شہروں، دیہات، گلی محلوں، سڑکوں اور نہروں کے ساتھ ساتھ چاروں صوبوں میں سفر کرتا مختلف ثقافتوں، رسموں، رواجوں سے بھی آشنا کراتا ہے۔''

تقسیم کے بعد مغویہ عورتوں کا مسئلہ ایک نہایت ہی المناک سماجی مسئلہ تھا اردو کے بہت سے نامور افسانہ نگاروں مثلاً راجندر سنگھ بیدی، سعادت حسن منٹو، کرشن چندر، قدرت اللہ شہاب اور دیگر لکھنے والوں نے اس موضوع کو پیش کیا۔ شوکت صدیقی کے یہاں مغویہ عورتوں کی زندگی کا ایک مختلف پہلو سامنے آتا ہے۔ جمیلہ کا نام پاروتی تھا، وہ دیپال پور کے زمیندار لالہ کرشن دیال کی بیٹی تھی۔ جن دنوں ملک تقسیم ہوا وہ لاہور کے کالج میں پڑھتی تھی۔ فسادات کی آگ جب زیادہ بھڑک اٹھی تو اس کا بھائی ہر دیال اسے دیپال پور لے آیا۔ (۲۴۹)''وہ بہت ڈراؤنی رات تھی جب میں اور میرے گھر والے ٹرک میں سوار ہو کر دیپال پور سے نکل کر بھاگے، اب وہ رات یاد کرتی ہوں تو ایسا لگتا ہے کہ جیسے کوئی بھیانک سپنا دیکھ رہی ہوں، رستے میں دوبار بلوائیوں نے ٹرک پر ہلا بولا، ڈرائیور بہت ہوشیار تھا، صاف بچا کر نکال لے گیا، آدھی رات کے بعد سب نصیر پور اسٹیشن پہنچ گئے۔ وہاں پہلے ہی سے دور دور سے بھاگ کر آئے ہوئے ہندو سکھ پڑے تھے، کسور کے راستے ٹرین سے کھیم کرن اور امرتسر نکل جانا چاہتے تھے۔ میرا چھوٹا بھائی ہر دیال پہلے ہی امرتسر پہنچ چکا تھا اور ہم سب کا انتظار کر رہا تھا۔ ادھر ہم ٹرین کا انتظار کر رہے تھے، ٹرین تو نہیں آئی بلوائی آگئے۔ وہ اندھیری رات تھی، تڑ تڑ گولیاں چلتی تھیں، بچے روتے تھے، مہیلائیں چیختی تھیں، ہر طرف ہاہا کار مچی تھی، کسی کو کسی کی خبر نہیں تھی۔'' اس طرح جمیلہ جو اس وقت تک پاروتی تھی اپنے گھر والوں سے بچھڑ گئی ، بلوائیوں نے اسے اغوا کر لیا۔

(۲۵۰)''وہ سب تین روز تک باری باری میری ہڈیاں چچوڑتے رہے۔ نہ کھانے کو روٹی دی، نہ پینے کو پانی، نہ میں رو سکتی تھی، نہ بول سکتی تھی، میں تو مانو ایک لاش تھی ٹھنڈی اور بے جان، مجھے سب کچھ ایک ڈراؤنا سپنا لگا، آنکھیں بند تھیں اور میں بے سدھ پڑی تھی۔'' اس کے سودے ہوتے رہے، پہلے وہ تین سو میں فروخت ہوئی، پھر شہر سے آنے والی عورت نے جو مغویہ عورتیں خریدتی تھیں، اسے پانچ سو میں خریدنے کا سودا کیا۔ (۲۵۱)''وہ فسادات میں اٹھائی جانے والی ان نوجوان مہیلاؤں اور کنیاؤں کو خریدنے کا دھندا کرتی تھی جنہیں مغویہ کہا جاتا ہے۔ ولیا کے پونے ۵ سو روپے میں میرا سودا کر دیا۔''

لیکن شوکت صدیقی نے یہاں تصویر کا ایک اور رخ بھی دکھایا ہے۔ درندوں کے بیچ میں کچھ انسان بھی ہوتے ہیں۔ جو ایک اجڑی اور برباد شدہ مغویہ لڑکی کو بڑی بہادری سے آگے بڑھ کر اپنا لیتے ہیں، اسے سماج میں اس کا کھویا ہوا مقام دینے کے لئے جان کی بازی لگا دیتے ہیں۔ اللہ وسایا ایک ایسا ہی شخص تھا، یہ پاروتی کے باپ لالہ کرشن دیال کا مزارع تھا۔ اللہ وسایا ولیا کے بھائی کا دوست تھا، جب اس نے پاروتی کے سودے کی خبر سنی تو پاروتی کو بچانے کے لئے اس نے خود کو خطرے میں ڈالنے سے گریز نہیں کیا۔ (۲۵۲)''اس نے کرتے کی دونوں آستینیں چڑھائیں اور اپنی لمبی ڈانگ اٹھا کر جوش سے بولا، بابے میں اسے ساتھ لے جاؤں گا اور ابھی لے جاؤں گا، بلالے اپنے پنڈ کے جوانوں کو دیکھتا ہوں کہ کون میرا راستہ روکتا ہے؟'' اللہ وسایا کے کڑے تیور دیکھ کر سب ہی ڈر گئے۔ پاروتی کو ولیا نے تین سو میں خریدا تھا، اللہ وسایا اس کے تین سو روپے ادا کر کے پاروتی کو اپنے ساتھ لے آیا۔ پاروتی نے مستقل پریشانیوں سے گھبرا کر خودکشی کی کوشش کی تھی، لیکن اللہ وسایا نے اس وقت بھی اس کی جان بچائی اور اسے ایسے وقت میں سہارا دیا جب سب اس کی عزت اور جان کے دشمن ہو رہے تھے۔ اللہ وسایا کی خدمت اس کی بہادری اور اس کی بے غرضی نے پاروتی کو اتنا متاثر کیا کہ اس نے اللہ وسایا سے شادی کی

خواہش کی۔(۲۵۳)''میں نے اسی رات فیصلہ کرلیا تھا کہ مجھے اللہ وسایا سے فوراً ویاہ کرلینا چاہئے، ورنہ وہ مجھے بچانے کی کوشش میں مارا جائے گا۔میں نے جب اس سے یہ بات کہی تو وہ تیار نہیں ہوا۔کہنے لگا میں ٹھہرا جانگلی اور تو اتنے وڈے زمیندار کی دھی۔مزارع کا زمیندار کی دھی سے کیسے سگن ہوسکتا ہے، ایسا کبھی نہیں ہوسکتا۔میں نے اس کے کندھے پر سر رکھ دیا اور پھوٹ پھوٹ کر رونے لگی، تب اللہ وسایا نے پیار سے میرے سر پر ہاتھ پھیرا اور میرے آنسو پونچھے۔اس صبح میں اللہ وسایا کے پنڈ کی مسجد میں گئی، ملاں جی نے سب کے سامنے مجھے کلمہ پڑھایا، میں مسلمان ہوگئی، میرا نام جمیلہ رکھا گیا۔اس روز ملاں نے اللہ وسایا کے ساتھ میرا نکاح پڑھا دیا۔بس جی اس طرح ہمارا ویاہ ہوا، میں پاروتی نہیں رہی، اللہ وسایا کی جمیلہ بن گئی۔یہ میرا نیا جیون تھا اور یہ نیا جیون مجھے اللہ وسایا نے دیا تھا۔''

اللہ وسایا نے جمیلہ کو تو نئی زندگی دی، لیکن یہ بات آس پاس کے جاگیرداروں اور زمینداروں کے لئے ناقابل برداشت تھی کہ ایک مزارع ان کی برابری کرے، زمیندار بن جائے۔شوکت صدیقی نے یہاں بڑی سچائی کے ساتھ یہ دکھایا ہے کہ یہ جاگیردار اور زمیندار یوں تو آپس میں بڑی رقابتیں اور دشمنیاں رکھتے ہیں لیکن جب ان کے مفاد پر چوٹ پڑتی ہے تو وہ ساری دشمنیاں پس پشت ڈال کر ایک ہوجاتے ہیں۔رحیم داد جو اب چودھری نور الٰہی بن چکا تھا اور ایک اتفاقی حادثے نے اسے اللہ وسایا تک پہنچا دیا تھا، اللہ وسایا نے رحیم داد کی بڑی مدد کی، چودھری نور الٰہی کے کلیم کے کاغذات کی وجہ سے وہ زمینوں کا مالک بن گیا۔یہ سب کچھ اللہ وسایا کی کوششوں سے ہوا، لیکن رحیم داد جس نے زمیندار بننے کے بعد اپنی حیثیت بھلا دی تھی وہ اللہ وسایا کے سب سے بڑے دشمن احسان شاہ کا آلۂ کار بن گیا۔شوکت صدیقی رحیم داد کے ذریعے اس سماجی نظام کی اندرونی صورتوں کو ظاہر کرتے ہیں۔احسان شاہ کے سینے میں اللہ وسایا کے خلاف نفرت اور عداوت کی جو آگ بھڑک رہی تھی، اسے سرد کرنے کے لئے اس نے رحیم داد کو جی بھر کر استعمال کیا۔دراصل اس کی آنکھ ان زمینوں پر تھی، جن پر وہ اللہ وسایا کو راستے سے ہٹائے بغیر قابض نہیں ہوسکتا تھا۔اس کے علاوہ جمیلہ نے اللہ وسایا کا ہاتھ تھام کر ان کے غرور کا شیشہ چکنا چور کر دیا تھا۔احسان شاہ تلملا رہا تھا اور اللہ وسایا کو راستے سے ہٹا کر زمینوں کو ہضم کرنے کی ترکیبیں سوچ رہا تھا۔(۲۵۴)''آس پاس کے وڈے زمین دار جمیلہ سے ناراض ہیں کہتے ہیں اس نے زمینداروں کی ساری لشک پشک اور عزت خاک میں ملا دی، ان کے پگ کے اونچے طرے نیچے کر دیئے۔''

احسان شاہ کی نظر تو اللہ وسایا کی زمینوں پر تھی اور رحیم داد جمیلہ کو حاصل کرنا چاہتا تھا۔جمیلہ نہایت حسین پڑھی لکھی معقول اور سمجھدار عورت تھی۔(۲۵۵)''جمیلہ کمرے میں داخل ہوئی تو رحیم داد کو ایسا محسوس ہوا جیسے کمرہ اچانک روشن ہوگیا۔فضا میں رنگ بھر گیا، خوشبو بس گئی، جمیلہ گہرا بسنتی لباس پہنے ہوئے تھی۔اس کا حسن اور نکھر گیا تھا، گلابی چہرے پر شگفتگی اور رعنائی تھی، ہونٹوں پر ہلکا ہلکا تبسم تھا۔''رحیم داد جمیلہ کو دیکھتا تو جمیلہ کو اپنانے کی تمنا اس کے دل میں جاگ اٹھتی۔

جانگلوس میں شوکت صدیقی نے شخصی حکومتوں اور من مانی کاروائیاں کرنے والے جاگیرداروں کا پردہ بھی چاک کیا ہے۔پولیس اور بیوروکریسی کی ملی بھگت سے یہ ملک کے قانون کی دھجیاں اُڑاتے ہیں، ان کا اپنا قانون ہوتا ہے، وہ کچہریاں لگاتے ہیں اور من مانی سزائیں تجویز کرتے ہیں۔(۲۵۶)''شاہ جی کی حویلی میں اس کی مرضی کے بنا کوئی داخل نہیں ہوسکتا، چاروں طرف مسلح پہرہ رہتا ہے۔پولیس اور حکومت بھی اس کا کچھ نہیں بگاڑ سکتی۔سارے ہی وڈے افسروں سے اس کی یاری دوستی ہے۔ایم ایل اے۔ایم سی اے اور وزیر اس کی حویلی میں آکر ٹھہرتے ہیں، وہ انہیں ولایتی شرابیں پلاتا ہے۔جوان اور سوہنی مٹیاریں پیش کرتا ہے۔اللہ وسایا زیر لب مسکرایا۔وہ

شاہ جی کی مدد کرتے ہیں، شاہ جی ان کی مدد کرتا ہے، وہ اس کی سفارشوں پر کام کر دیتے ہیں۔ شاہ جی ان کے لئے اوپر سفارشیں پہنچاتا ہے، تب ہی تو تھانے دار تحصیل دار اور دوسرے افسر اس کی مرضی کے لگائے جاتے ہیں، ذرا اس کے خلاف کوئی کام کریں چھیتی ان کا تبادلہ کرادیتا ہے۔''

یہ اور اس طرح کے دوسرے سماجی حقائق جو جاگیردارانہ معاشرے کی کم ظرفی اور ناانصافی کے منہ بولتے شواہد ہیں یہاں قدم قدم پر ہماری معلومات میں اضافہ کرتے ہیں۔ پنجاب کے یہ زمیندار اور جاگیردار جو تقسیم کے بعد ہندوؤں کی چھوڑی ہوئی جاگیروں اور زمینوں پر طاقت اور دھاندلی سے قابض ہونا چاہتے تھے اور جائز کلیم کے ذریعے زمینیں حاصل کرنے والے غیر مقامی لوگوں کو یا تو قید کروادیتے تھے یا اپنی بنائی ہوئی نجی جیلوں میں قید کر کے بھاری مشقت لیتے تھے۔ یہاں تک کہ قید ہونے والے کی قوت برداشت جواب دے جاتی تھی اور وہ اپنی جان چھڑانے کے لئے زمین جاگیردار کے حوالے کر دیتا تھا۔

احسان شاہ نے بھی جمیلہ کے باپ کی کافی زمینیں اسی طرح ہتھیالی تھیں مگر اب وہ اللہ وسایا کو بے دخل کر کے پوری جاگیر پر قبضہ حاصل کرنا چاہتا تھا۔ (۲۵۷) ''چودھری یہ تو دیکھ میرے پیو کی تو بہت اراضی تھی، اس کی دو ہزار ایکڑ سے اوپر زمین احسان شاہ نے دبالی پر اس کا قبضہ مان لیا گیا، ویسے اس کے پاس پہلے ہی دو سو مربع کے لگ بھگ اراضی تھی، یہ ۱۸۵۷ء میں انگریزوں کی مدد کرنے اور وفاداری دکھانے پر اس کے پرکھوں کو ملی تھی۔ انگریز کا راج تھا، تب اس کی چلتی تھی، اب انگریزوں کا راج نہیں رہا تب بھی اس کی چلتی ہے۔ اس نے ہمارے خلاف درخواست لگائی تھی، ہم نے اپنی زمین کی واپسی کے لئے اس کے خلاف درخواست لگائی تو کوئی انکوائری شنکوائری نہیں ہوئی کیول اس کی درخواست پر فنافٹ انکوائری کا حکم جاری کر دیا گیا۔ اللہ وسایا ہار گیا احسان شاہ جیت گیا، اسے تو جیتنا ہی تھا، اس کی اوپر تک پہنچ ہے، وزیروں اور افسروں سے یاری ہے۔ اس کے پتر اور جنوائی بھی وڈے افسر ہیں، وہ نہ جیتے گا تو کیا میں جیتوں گا۔'' شوکت صدیقی نے جمیلہ کے ذریعہ یہ نقاب کشائی بھی کی ہے کہ یہ سید اور شاہ جی کیسے بنے۔ (۲۵۸) ''انگریزوں نے خوش ہو کر انہیں عزت دی، شان دی، سید اور شاہ جی کہا، اور سید اور شاہ جی بھی بنا دیا۔''

جمیلہ ایک تعلیم یافتہ عورت تھی، وہ سید اور شاہ جی جیسے لوگوں کی حقیقت سے بھی واقفیت رکھتی تھی، اس کے ذریعے جو انکشافات ہوئے ہیں، اس نے جانگلوس کو معاشرتی حقائق کے علاوہ تاریخی حقائق کا آئینہ بنا دیا ہے۔ اللہ وسایا جو ایک ان پڑھ مزارع تھا، جمیلہ کی سچائی، اس کے کردار کی مضبوطی اور اس کی تاریخی معلومات سے سخت خائف رہتا تھا، لیکن شوکت صدیقی نے یہاں مغویہ عورت کا ایسا روپ پیش کیا ہے جو آہنی ارادوں کی مالک اور بے حد نڈر ہے۔ اس نے بہت سوچ سمجھ کر اللہ وسایا کا ہاتھ تھاما تھا اور اپنے بھائیوں کے ساتھ یہ کہہ کر واپس جانے سے انکار کر دیا تھا کہ پاروتی مرگئی، اب جمیلہ نے نیا جنم لیا ہے۔ اللہ وسایا کے منع کرنے کے باوجود وہ ان جاگیرداروں کی غداری اور ان کی اصل حیثیت طشت از بام کرنے سے باز نہیں آئی۔ (۲۵۹) ''میں نے تاریخ کی کتابوں میں جو پڑھا ہے وہ بتا رہی ہوں، اس نے نفرت سے منہ بگاڑا، سر ڈیزل ابٹ سن بہت وڈا افسر ہوتا تھا، اس نے پنجاب کی کوموں اور جات برادیوں کے بارے میں ایک کتاب بھی لکھی ہے، اس کتاب کا نام ہے پنجاب کاسٹس، ابٹ سن نے اس میں لکھا ہے، ۱۸۵۷ء کی گڑبڑ میں باہنی وال وددھیوں نے انگریز فوجوں کو بہت تنگ کیا، وہ لٹیرے اور جانگلی تھے۔ سو باہنی وال آج تک جانگلی کہلاتے ہیں، تو خود سوچ انگریز کی مونچھ کا بال، خاندانی جاگیردار سید احسان شاہ ایک باہنی وال جانگلی اور معمولی مزارع اللہ وسایا کو کیسے زمیندار دیکھ سکتا ہے۔'' جانگلوس میں یہ بات بھی بہت

اہمیت رکھتی ہے کہ وڈیرے اور جاگیردار تعلیم کے سخت مخالف تھے۔ وہ اسکول بنانے اور گاؤں کے بچوں کو پڑھنے لکھنے کی اجازت دینے پر تیار نہیں تھے، اس لئے کہ تعلیم حاصل کرنے کے بعد لوگوں کی عزت نفس کو پامال کرنا اور انہیں غلام بنا کر رکھنا آسان نہ ہوگا۔ اس لئے وہ اپنے علاقوں میں اسکول کھولنے کی اجازت نہیں دیتے تھے۔ اللہ وسایا سے دشمنی کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ جمیلہ نے اپنے گاؤں میں اسکول کھول رکھا تھا۔ (۲۶۰) ''وہ میرے اسکول سے سخت ناراض ہے، وہ نہیں چاہتا کہ جانگلیوں اور کمیوں کے بچے پڑھ لکھ کر یہ جان لیں کہ وہ جانگلی اور کمی کیوں ہیں اور احسان شاہ کیسے جاگیردار بن گیا؟ انہیں پتہ چل جائے گا کہ اس کے پرکھے اپنے انگریز حاکموں کے جوتے چاٹتے تھے، ان کے سامنے کتوں کی طرح دم ہلاتے تھے۔''

یہی وہ تاریخی حقیقت ہے جسے سامنے لاکر شوکت صدیقی نے ایک بڑے سماجی مسئلے پر روشنی ڈالی ہے۔ یہ اونچ نیچ کا فرق، یہ طبقاتی امتیاز، جاگیرداروں کی یہ بالادستی اسی وقت تک قائم ہے جب تک کہ وہ اپنے کمیوں اور مزارعوں کو تعلیم سے دور رکھتے ہیں۔ جس دن انہیں علم کی روشنی ملی اور ان کا ضمیر جاگ اٹھا، وہ دن ان جاگیرداروں کے ظلم اور استبداد کا آخری دن ہوگا۔ احسان شاہ رحیم داد کے روبرو اللہ وسایا کی برائیاں کرتا، اللہ وسایا کے بارے میں شکوک و شبہات کا اظہار کرتا۔ دراصل وہ رحیم داد کے ذریعہ اللہ وسایا کے قتل کی منصوبہ بندی میں مصروف تھا۔ (۲۶۱) ''اللہ وسایا صرف مزارع ہی نہیں کوم کا جانگلی بھی ہے اور وہ جانگلی ہی کیا جو چوری ڈکیتی اور لوٹ مار نہ کرے۔ جانگلی تو ماں کے پیٹ سے ہی جرائم پیشہ پیدا ہوتا ہے، مجھے اس سے اتنی سخت نفرت ہی اس لئے ہے کہ ایک جانگلی میرے ضلع، بلکہ میری تحصیل میں زمیندار بنا بیٹھا ہے، شان سے حویلی میں رہتا ہے اور اونچے طرے کی پگ لگا کر نکلتا ہے، تجھے پتہ نہیں اس کی یہ آن بان دیکھ کر میرا خون کس طرح کھولتا ہے۔''

شوکت صدیقی نے یہاں جاگیرداروں اور زمین داروں کی سوچ، گھمنڈ اور غرور پر روشنی ڈالی ہے۔ وہ جاگیرداری اور زمینداری کو اپنا پیدائشی حق سمجھتے ہیں، کوئی مزارع ان کی برابری کرے، یہ وہ سوچ بھی نہیں سکتے۔ رحیم داد کے بارے میں احسان شاہ اندازہ لگا چکا تھا کہ وہ بے حد لالچی ہے اور جمیلہ میں دلچسپی رکھتا ہے۔ (۲۶۲) ''اللہ وسایا کا صفایا کرنے کے بعد حویلی اور زمین پوری طرح تیری کبضے میں آجائے گی، تجھے کبیر والا میں ویاہ کرنے کی بھی ضرورت نہیں رہے گی، جمیلہ تو موجود ہی ہے، وہ سوہنی اور جوان ہے، تو اس سے نکاح پڑھا لینا، اس کے دس مربع بھی تیری تحویل میں آجائیں گے، تو پورے کوٹلہ ہرکشن کا زمیندار بن جائے گا۔'' یہاں اس بات کا اندازہ ہوتا ہے کہ یہ جاگیردار اور زمیندار انتہائی مکاری اور چالاکی سے ایسی منصوبہ بندی کرتے ہیں جس سے ان پر کوئی آنچ بھی نہ آئے اور مقصد بھی پورا ہو جائے۔ (۲۶۳) ''تیرا کام صرف اتنا ہے کہ کسی طرح اللہ وسایا کو شام کا اندھیرا ہونے کے بعد ادھر اپنے ساتھ لے کر آجا، احسان شاہ نے کہا۔ آگے تو مجھ پر چھوڑ دے۔ تو فوراً واپس چلا جانا تاکہ تجھ پر شبہ نہ ہو۔'' اللہ وسایا کے قتل کی منصوبہ بندی اور پھر اس منصوبہ بندی پر عمل درآمد سے جہاں ایک طرف جاگیردارانہ نظام کی خرابی کا اظہار ہوتا ہے وہاں رحیم داد کی مجرمانہ ذہنیت کو بھی ہم نظرانداز نہیں کر سکتے۔ یہ اس رویے کا اظہار ہے جہاں حصول زر کی خاطر خون سے ہاتھ رنگنا کوئی حیرت کی بات نہیں۔ اقتدار اور دولت تک پہنچنے کے لئے سارے غیر اخلاقی اور غیر انسانی رویوں کو جائز سمجھا جاتا ہے۔

جانگلوس میں جب ہم حقائق کی سماجی بنیادوں کا جائزہ لیتے ہیں تو جہاں جاگیرداروں اور زمینداروں کی عیاری، چالاکی، ظلم اور استبداد کے بے شمار نقوش ہماری توجہ حاصل کرتے ہیں، وہاں مزارعوں، کمیوں اور اس طرح محنت کشوں کی معصومیت، سادہ لوحی اور صبر و رضا

کی ایک تصویر بھی ابھرتی ہے۔ سیلاب ان کا سب کچھ بہالے جاتا ہے۔ جاگیرداران کی کوئی مالی مدد نہیں کرتا وہ خود ہی اجڑتے اور خود ہی آباد ہوتے ہیں۔(۲۶۴)''سیلاب کا ریلا وستیوں میں داخل ہوتا ہے تو مویشی مال سب بہا کر لے جاتا ہے، جس کا جدھر منہ اٹھتا ہے نکل بھاگتا ہے، پر سیلاب کے اترتے ہی سب واپس آجاتے ہیں اور راضی باضی ہو کر اپنے اپنے کاموں میں لگ جاتے ہیں۔ چودھری تو میری طرف کے مزارعوں کو نہیں جانتا، بہت صابر وشاکر بندے ہیں، کئی تو ایسے سیدھے سادھے ہیں کہ ہوائی جہاز اڑتا ہوا اوپر گزرتا ہے تو ڈر کر کھٹ کے پیچھے چھپ جاتے ہیں، آج بھی بہت سے ایسے بندے تجھے ملیں گے جنہوں نے ریل تک نہیں دیکھی۔''

دراصل مزارعوں کی سادہ لوحی اور سادگی کی وجہ ان کی جہالت ہے، جاگیردار اور زمیندار انہیں باہر کی دنیا سے بے خبر رکھنا چاہتے ہیں تاکہ ان کا رعب اور دبدبہ قائم رہے۔ کسی طرح کی بغاوت کا جذبہ سر نہ اٹھا سکے، وہ ہمیشہ ان کے غلام رہیں۔ یہ مزارعے ایک طرح سے قیدیوں کی زندگی گزارتے ہیں، انہیں زمیندار کو اتنے ٹیکس دینے ہوتے ہیں کہ ان کی کمر دوہری ہو جاتی ہے۔(۲۶۵)'' گالہہ سچی ایہہ ہے کہ ایک بار جو ٹیکس زمیندار اپنے مزارعوں پر لگا دیتے ہیں وہ کبھی بند نہیں ہوتا، تجھے بھی یہ اچھی طرح پتہ ہے۔ یہ بتا انگریزوں کے زمانے کا کونسا ٹیکس ختم ہوا؟ سبھی چل رہے ہیں بلکہ زمینداروں نے کم کرنے کے بجائے بڑھا دئے ہیں۔''

ان جاگیرداروں اور زمینداروں کو انسان سے زیادہ کتوں سے محبت ہوتی ہے، یہ اپنی حویلیوں میں ڈاگ ہاؤس بناتے ہیں، جہاں اعلیٰ نسل کے کتے رکھے جاتے ہیں، وہ انہیں پیار کرتے، پچکارتے ہیں، کتے اگر بیمار ہوتے تو فوراً ڈاکٹر طلب کیا جاتا ہے، ان کی خوراک کے لئے بکرے ذبح کئے جاتے ہیں۔(۲۶۶)''مراد خان شاہانی کو اپنے کتوں پر بڑا ناز تھا، وہ بڑے فخر سے مہمانوں کو اپنا ڈاگ ہاؤس اور اس میں رہنے والے کتے دکھاتا، ہر کتے کے بارے میں ایک ایک تفصیل نہایت وضاحت سے بیان کرتا، کسی افسر یا جاگیردار کے پاس اعلیٰ نسل کا کتا دیکھتا تو اس کے بچے حاصل کرنے کے لئے بے چین ہو جاتا، یہاں تک کہ انہیں چوری چھپے اٹھوا لینے میں مطلق عار محسوس نہیں کرتا اور بڑے دھڑلے سے ہنس ہنس کر ایسے کتوں کے بارے میں بتاتا کہ انہیں اس نے کس طرح حاصل کیا تھا۔'' یہ جاگیردار اپنے اس شوق کو اپنی شان و شوکت اور جاگیردارانہ رعب و دبدبے کا حصہ سمجھتے ہیں۔(۲۶۷)'' چوہدری اپنے کو تو صرف دو چیزوں کا چسکا ہے، کتے اور رناں۔ کتا اونچی نسل کا ہو، رن تو جیسی بھی مل جائے کام چل جاتا ہے۔ مطلب یہ ہے کہ رن ہونی چاہئے اور نئی سے نئی ہونی چاہئے۔'' یہاں شوکت صدیقی نے ان کی اخلاقی گراوٹ پر روشنی ڈالی ہے، یہ وہ معاشرہ ہے جہاں عورتوں کو کتے کے برابر سمجھا جاتا ہے لیکن ان کے ساتھ جو سلوک ہوتا ہے وہ کتوں سے بھی برا ہوتا ہے۔ وہ جب چاہے کسی کمی اور مزارع کی عورت کو اٹھوا لیتے ہیں۔ دیہاتوں میں عورت مرد کا بازو ہوتی ہے اس لئے کہ وہ کھیتوں پر کام کرتی ہے، مویشیوں کو چارہ پانی دیتی ہے، غرض کسی کمی اور مزارع کی سب سے بڑی سزا یہ ہوتی ہے کہ اس کی عورت اٹھوالی جائے، اسے قید میں رکھ کر کمی یا مزارع کی عزت نفس کو اتنا کچل دیا جائے کہ اس میں جاگیردار کے حکم سے سرتابی کی قوت ختم ہو جائے۔

کتے بیمار ہوں تو نرسیں دیکھ بھال کرتی ہیں، انہیں گلوکوز چڑھایا جاتا ہے، طاقت کے انجکشن لگائے جاتے ہیں اور ہزاروں روپے علاج معالجہ میں بے دریغ خرچ کر دیئے جاتے ہیں۔ اگر کوئی کتا باوجود اعلیٰ علاج اور دیکھ بھال کے مرجائے تو بے چارے کوتی اس کی سزا بھگتے ہیں، مار مار کر ان کی چمڑی ادھیڑ دی جاتی ہے، انہیں نجی جیلوں میں قید کر دیا جاتا ہے، کتے کی موت کا غم انہیں پاگل کر دیتا ہے۔ (۲۶۸)''سردار دشت خاں بگتی اس کے غم میں پاگل ہو گیا تھا، سارے کوتیوں کی مار مار کر چمڑی ادھیڑ ڈالی، دو کو تو جیل میں ڈال دیا،

کی ایک تصویر بھی ابھرتی ہے۔ سیلاب ان کا سب کچھ بہالے جاتا ہے۔ جاگیرداران کی کوئی مالی مدد نہیں کرتا وہ خود ہی اجڑتے اور خود ہی آباد ہوتے ہیں۔ (۲۶۴) ''سیلاب کا ریلا وستیوں میں داخل ہوتا ہے تو مویشی مال سب بہا کر لے جاتا ہے، جس کا جدھر منہ اٹھتا ہے نکل بھاگتا ہے، پر سیلاب کے اترتے ہی سب واپس آجاتے ہیں اور راضی باضی ہو کر اپنے اپنے کاموں میں لگ جاتے ہیں۔ چودھری تو میری طرف کے مزارعوں کو نہیں جانتا، بہت صابر وشاکر بندے ہیں، کئی تو ایسے سیدھے سادھے ہیں کہ ہوائی جہاز اڑتا ہوا اوپر گزرتا ہے تو ڈر کر کھٹ کے پیچھے چھپ جاتے ہیں، آج بھی بہت سے ایسے بندے تجھے ملیں گے جنھوں نے ریل تک نہیں دیکھی۔''

دراصل مزارعوں کی سادہ لوحی اور سادگی کی وجہ ان کی جہالت ہے، جاگیردار اور زمیندار انہیں باہر کی دنیا سے بے خبر رکھنا چاہتے ہیں تاکہ ان کا رعب اور دبدبہ قائم رہے۔ کسی طرح کی بغاوت کا جذبہ سر نہ اٹھا سکے، وہ ہمیشہ ان کے غلام رہیں۔ یہ مزارعے ایک طرح سے قیدیوں کی زندگی گزارتے ہیں، انہیں زمیندار کو اتنے ٹیکس دینے ہوتے ہیں کہ ان کی کمر دہری ہو جاتی ہے۔ (۲۶۵) ''گالہہ سچی ایہہ ہے کہ ایک بار جو ٹیکس زمیندار اپنے مزارعوں پر لگا دیتے ہیں وہ کبھی بند نہیں ہوتا، تجھے بھی یہ اچھی طرح پتہ ہے۔ یہ بتا انگریزوں کے زمانے کا کونسا ٹیکس ختم ہوا؟ سبھی چل رہے ہیں بلکہ زمینداروں نے کم کرنے کے بجائے بڑھا دئے ہیں۔''

ان جاگیرداروں اور زمینداروں کو انسان سے زیادہ کتوں سے محبت ہوتی ہے، یہ اپنی حویلیوں میں ڈاگ ہاؤس بناتے ہیں، جہاں اعلیٰ نسل کے کتے رکھے جاتے ہیں، وہ انہیں پیار کرتے، پچکارتے ہیں، کتے اگر بیمار ہوتے تو فوراً ڈاکٹر طلب کیا جاتا ہے، ان کی خوراک کے لئے بکرے ذبح کئے جاتے ہیں۔ (۲۶۶) ''مراد خان شاہانی کو اپنے کتوں پر بڑا ناز تھا، وہ بڑے فخر سے مہمانوں کو اپنا ڈاگ ہاؤس اور اس میں رہنے والے کتے دکھاتا، ہر کتے کے بارے میں ایک ایک تفصیل نہایت وضاحت سے بیان کرتا، کسی افسر یا جاگیردار کے پاس اعلیٰ نسل کا کتا دیکھتا تو اس کے بچے حاصل کرنے کے لئے بے چین ہو جاتا، یہاں تک کہ انہیں چوری چھپے اٹھوا لینے میں مطلق عار محسوس نہیں کرتا اور بڑے دھڑلے سے ہنس ہنس کر ایسے کتوں کے بارے میں بتاتا کہ انہیں اس نے کس طرح حاصل کیا تھا۔'' یہ جاگیردار اپنے اس شوق کو اپنی شان وشوکت اور جاگیردارانہ رعب و دبدبے کا حصہ سمجھتے ہیں۔ (۲۶۷) ''چوہدری اپنے کو تو صرف دو چیزوں کا چسکا ہے، کتے اور رناں۔ کتا اونچی نسل کا ہو، رن تو جیسی بھی مل جائے کام چل جاتا ہے۔ مطلب یہ ہے کہ رن ہونی چاہئے اور نئی سے نئی ہونی چاہئے۔'' یہاں شوکت صدیقی نے ان کی اخلاقی گراوٹ پر روشنی ڈالی ہے، یہ وہ معاشرہ ہے جہاں عورتوں کو کتے کے برابر سمجھا جاتا ہے لیکن ان کے ساتھ جو سلوک ہوتا ہے وہ کتوں سے بھی برا ہوتا ہے۔ وہ جب چاہے کسی کمی اور مزارع کی عورت کو اٹھوا لیتے ہیں۔ دیہاتیوں میں عورت مرد کا بازو ہوتی ہے اس لئے کہ وہ کھیتوں پر کام کرتی ہے، مویشیوں کو چارہ پانی دیتی ہے، غرض کسی کمی اور مزارع کی سب سے بڑی سزا یہ ہوتی ہے کہ اس کی عورت اٹھوالی جائے، اسے قید میں رکھ کر کمی یا مزارع کی عزت نفس کو اتنا کچل دیا جائے کہ اس میں جاگیردار کے حکم سے سرتابی کی قوت ختم ہو جائے۔

کتے بیمار ہوں تو نرسیں دیکھ بھال کرتی ہیں، انہیں گلوکوز چڑھایا جاتا ہے، طاقت کے انجکشن لگائے جاتے ہیں اور ہزاروں روپے علاج معالجہ میں بے دریغ خرچ کر دیئے جاتے ہیں۔ اگر کوئی کتا باوجود اعلیٰ علاج اور دیکھ بھال کے مر جائے تو بے چارے کوتی اس کی سزا بھگتے ہیں، مار مار کر ان کی چمڑی ادھیڑ دی جاتی ہے، انہیں نجی جیلوں میں قید کر دیا جاتا ہے، کتے کی موت کا غم انہیں پاگل کر دیتا ہے۔ (۲۶۸) ''سردار دشت خاں بگٹی اس کے غم میں پاگل ہو گیا تھا، سارے کوتیوں کی مار مار کر چمڑی ادھیڑ ڈالی، دو کو تو جیل میں ڈال دیا،

دوسرے وڈے بلوچ سرداروں کی طرح اس کی بھی اپنی جیل ہے۔'' شوکت صدیقی نے حقائق کی سماجی بنیادیں اس طرح پیش کی ہیں کہ جاگیردارانہ سماج کا پوراپس منظر سامنے آجاتا ہے۔ کتوں کے لئے بھونی ہوئی کوئی بوٹی اگر بھولے سے مزارع یا کمی کا بچہ منہ میں ڈال لے تو اس بچے کو زندہ سالم خونخوار کتوں کے سامنے ڈال دیا جاتا ہے۔ اس لئے کہ ڈاگ ہاؤس میں کوئی انسان گوشت نہیں کھاسکتا، ان کی غذا جوار باجرے کی روٹی اور شلجم کے پتوں کا ساگ تھا، نہ باہر سے گوشت کی بنی ہوئی کوئی چیز لانے کی اجازت تھی۔ (۲۶۹) ''سردار شاہانی نے رمضے سے پوچھا تجھے پتہ ہے کہ ڈاگ ہاؤس میں گوشت پکانے یا لانے کی کیا سزا ہے؟ خیر ہوسئیں سردار، میں کوں سب پتہ ہے۔ رمضے نے سینہ تان کر نہایت مستعدی سے جواب دیا۔ تو جیسا ہمیشہ اس معاملے میں ہوتا ہے ویسا ہی کر، اس نے تحکمانہ انداز میں کہا۔ دروازہ کھول، اس نے لوہے کے جنگلے کی جانب اشارہ کیا، جس میں کتے بند تھے، اس نے مڑ کر بچے کو دیکھا، اسے بگھیلے کے سامنے ڈال دے، بچے کی ماں رحیم داد کے پیروں سے چمٹی گڑگڑاتی رہی، بچہ بار بار تلملا کر چیختا رہا، بل ٹیریئر نے اسے فرش پر گرادیا تھا اور دانت نکال کر اس کا بدن بھنبھوڑ رہا تھا، بچہ تکلیف سے بے چین ہو کر چیخا اماں'' یہ اور ایسی بہت سی بھیانک تصویریں جانگلوس کے صفحات پر اس طرح بکھری ہوئی ہیں کہ جس سے حقائق کا ایک نہایت ہی تاریک اور خوں آشام پہلو سامنے آتا ہے۔ یہ سنگدلی اور سفّاکی ان کی جاگیردارانہ شان وشوکت اور رعب دوبدبے کا حصہ ہے، وہ اس کا جواز بھی پیش کرتے ہیں۔ (۲۷۰) ''تو ان کمیوں اور ہڈحراموں کو نہیں جانتا، ان کے ساتھ ذرا بھی نرمی یا رحم دلی دکھائی جائے تو یہ میرے کتوں کو بھوکا ماردیں۔ ان کا سارا راتب چرا کر کھا جائیں بلکہ میری جگیر تک کھا جائیں۔ یہ سارے ہی بے ایمان اور حرام کے تخم ہیں، انھیں تو بے رحم اور سخت بن کر ہی کابو میں رکھا جاسکتا ہے، ہمارے وڈے اور جدی پشتی ان کے ساتھ ایسا سخت سلوک نہ کرتے تو یہ زمینداری اور جگیر کب کی ختم ہو چکی ہوتی۔''

یہاں اس بات کا بھی اندازہ ہوتا ہے کہ انسانوں کے ساتھ یہ غیر انسانی برتاؤ کوئی نئی بات نہیں۔ جاگیردارانہ معاشرے کی بنیادیں اسی سخت گیری اور کٹرپن پر قائم ہیں۔ یہ صدیوں پرانا جدی پشتی نظام ہے، جس کی جڑیں بہت مضبوط ہیں۔ جانگلوس کے ذریعے اس استحصالی نظام کے وہ تمام ناروا رویئے سامنے لائے گئے ہیں، جو آج بھی اپنی جگہ موجود ہیں بلکہ بیوروکریسی کی پشت پناہی نے اسے مزید تقویت دی ہے بلکہ اب تو سیاست کی باگ ڈور بھی انکے ہاتھ میں آگئی ہے۔ یہ اپنے بچوں کو انگلستان اور امریکہ میں تعلیم دلواتے ہیں، پھر اپنے سیاسی اثر ورسوخ کو کام میں لاکر انہیں انتظامیہ اور پولیس کے اعلیٰ عہدوں پر متعین کروادیتے ہیں، کوئی کمشنر بن جاتا ہے، کوئی ایس پی اور ڈی ایس پی اور ڈی آئی جی، اس طرح قانون بھی ان کا کچھ نہیں بگاڑ سکتا بلکہ اپنے علاقوں میں وہ خود کچہریاں لگاتے اور من مانے فیصلے کرتے ہیں۔

(۲۷۱) ''سردار مراد خاں نے دوسرے روز صبح کچہری لگائی، شام کو بھی کچہری لگائی، ہر روز ایسا ہی ہوا۔ مزارعے اور جاگیر میں بسنے والے دوسرے لوگ سردار کے سامنے حاضری دیتے اپنے تنازعات اور مسائل مقدمات کی صورت میں اس کے سامنے پیش کرتے۔ سردار شاہانی منصف کی صورت میں ہر ایک کا مقدمہ سنتا، ان پر غور کرتا، ضروری سمجھتا تو کاردار رادھانی سے بھی مشورہ کرلیتا، رادھانی اس کے قریب ہی ذرا پیچھے ہٹ کر کرسی پر بیٹھا تھا۔ سردار شاہانی کسی مقدمے کو آئندہ پیشی کے لئے ملتوی کردیتا، کسی کا فوری فیصلہ سناتا۔ اس کا ہر فیصلہ قطعی اور آخری ہوتا، اس کا کوئی فیصلہ عدالت میں چیلنج نہیں کیا جاسکتا۔'' نجی جیل اور نجی حکومتیں تقریباً ہر جاگیردار اور زمیندار کے علاقے میں قائم تھیں۔ یہ قانون کی ابتری کی مثالیں ہیں جن سے ہم جانگلوس کے ذریعہ آگاہ ہوتے ہیں۔ یہ راز درون خانہ جانگلوس کے ذریعے

طشت از بام ہوتے ہیں۔

یہ سردار اور جاگیردار اپنے خاندان کی لڑکیوں کی شادیاں اس ڈر سے نہیں کرتے کہ جائیداد کا بٹوارہ ہو جائے گا، ان کی جوانیاں قلعے جیسی حویلیوں کی اونچی اونچی دیواروں میں قید، بڑھاپے کی سرحدوں کو چھو لیتی ہیں۔ یہ ملوک زادیاں ہوتی ہیں لیکن یہ ملوک زادیاں موقع پاتے ہی اپنی جنسی تسکین کے لئے مہمان خانے میں ٹھہرنے والے مہمانوں کو اپنا آپ حوالے کر دیتی ہیں۔ رحیم داد جو مراد خان شاہانی کا مہمان تھا، شاہانی کی غیر موجودگی میں مراد خاں شاہانی کی بہن رحیم داد کی خواب گاہ میں پہنچ جاتی ہے، جہاں رات گزار کر واپس جاتے ہوئے وہ اپنا قیمتی گلوبند رحیم داد کے بستر پر چھوڑ جاتی ہے۔ رحیم داد اس عورت کی شناخت جاننے کی کوشش کرتا ہے اس لئے کہ اس قیمتی گلوبند نے اسے یہ احساس دلا دیا تھا کہ اس کی مالک کوئی معمولی عورت نہیں ہو سکتی۔ لیکن حویلی کے سارے نوکر چاکر اس اہم راز کو جانتے ہوئے بھی اپنی زبان بند رکھتے ہیں، اس لئے کہ سردار شاہانی بے حد خونخوار انسان تھا۔ کرامت جو حویلی کا ملازم تھا اور جس کے ذریعہ ملوک زادی رحیم داد تک پہنچی تھی، زبان کھولنے کی ہمت نہیں رکھتا تھا لیکن گلوبند رحیم داد کے قبضہ میں تھا، اس نے اس کی واپسی سے یہ کہہ کر انکار کر دیا تھا کہ وہ اسی کے حوالے کرے گا جو اس کی مالک ہے۔ لیکن شاہانی کی حویلی میں موجودگی میں یہ بات ممکن نہ تھی، آخر کرامت نے کوئی چارہ کار نہ دیکھ کر رحیم داد کو اصل حقیقت سے آگاہ کر دیا۔

(۲۷۲) ''سئیں کہتے ہوئے ڈر لگتا ہے، اس نے مڑ کر دروازے کی طرف سہمی ہوئی نظروں سے دیکھا، اس کے لہجے میں ہلکی تھرتھراہٹ پیدا ہو گئی۔ سچی گالہہ یہ ہے کہ وہ ملوک زادی ہے، کرامت بات کہتے کہتے لمحہ بھر کے لئے ٹھٹکا، پھر اس نے بتایا وہ سردار کی بہن ہے سئیں۔ رحیم داد نے حیرت سے کہا تیرا مطلب ہے وہ مراد خان کی بہن ہے۔''

کرامت نے اس راز کا انکشاف تو کر دیا لیکن وہ سخت خوف زدہ تھا، اس لئے کہ اگر شاہانی کو معلوم ہو جاتا تو کرامت کے ساتھ رحیم داد بھی ٹھکانے لگا دیا جاتا۔ اس لئے کہ پہلے دو آدمی جو مہمان خانے میں ٹھہرے تھے، ان کے ساتھ یہی ہو چکا تھا۔ شاہانی نے بڑی آسانی سے انہیں قتل کروا دیا۔ اس لئے کہ زمیندار اپنی بے عزتی کا بدلہ لینے کا کوئی موقع ہاتھ سے نہیں جانے دیتے لیکن دوسری عورتوں کی عزت پر وہ دن دھاڑے ڈاکہ ڈالتے ہیں اور اس پر فخر کرتے ہیں، جس نے زیادہ سے زیادہ عورتوں کو خراب کیا ہو ان کی عزتیں لوٹی ہوں وہ بڑا جاگیردار اور زمیندار سمجھا جاتا ہے۔

(۲۷۳) ''ادھر تو سارے ہی جگیر دار اور وڈے زمیندار ایسا ہی کرتے ہیں، ان کی بہنیں اور بیٹیاں بنا پرنے کے حویلیوں کے کمرے میں بیٹھے بیٹھے بوڑھی ہو جاتی ہیں اور جی ان کی کڑی نگرانی کی جاتی ہے۔'' حویلی کی چہار دیواری میں ان کی گھٹی ہوئی چیخیں گونجتی ہیں، ان پر ہسٹیریا کے دورے پڑتے ہیں، تب کہا جاتا ہے کہ ان پر آسیب آ گیا ہے، انہیں درگاہوں پر لے جایا جاتا ہے، پیروں اور فقیروں سے جھاڑ پھونک کروایا جاتا ہے لیکن وہ تو ایسا جن ہے جو پیروں اور فقیروں کے بس کا نہیں، ان کا تھوڑا بہت علاج مہمان خانوں میں ٹھہرنے والے مہمان ہی کرتے ہیں۔ یہ زمیندار اور جاگیردار ملک کے قانون سے تو کھیلتے ہی ہیں، دوسروں کی عورتوں کو اٹھوانے کے ساتھ یہ مال مویشی بھی مزارعوں اور کمیوں کے ذریعہ چوری کرواتے ہیں۔ رسہ گیری بھی ان کے لئے باعث فخر ہے، وہ اسے دل بہلانے کا ایک مشغلہ اور کھیل سمجھتے ہیں۔ یہ وہ معاشرہ ہے جہاں طاقت اور دولت کے بل بوتے پر چوری چکاری بھی ایک روایت بن چکی ہے، وہ اس پر شرمندہ نہیں ہوتے بلکہ فخر کرتے ہیں۔

(۲۷۴)''رسہ گیری تو زمینداروں کا کھیل ہے، بات یہ ہے جی زمینداری تو بچ پوچھو منشی اور کرندے چلاتے ہیں، زمیندار خالی بیٹھے بیٹھے کریں بھی کیا، وہ دوسروں کے ڈنگر اور مویشی اٹھواتے ہیں، مزارعوں کی زنانیاں اٹھا کے انہیں ادھر سے ادھر کرتے ہیں، بیچ دیتے ہیں یا رقم لیکر واپس کر دیتے ہیں، کبھی کبھی دو پارٹیوں کے بیچ میں پڑ کر سودا بھی طے کرا دیتے ہیں اور اپنا کمیشن وصول کر لیتے ہیں۔''

اسمگلنگ ایک ایسا دھندا ہے جس نے اگر دیکھا جائے تو تقسیم کے بعد ملکی معیشت کو تباہ کر دیا۔ رفع سمہ جو رحیم داد کا دوست ہے وہ رسہ گیر بھی اور اسمگلر بھی۔ (۲۷۵)''ادھر رسہ گیری اور اسمگلنگ میں بہت آسانیاں ہیں، بس ادھر کا مال ادھر اور ادھر کا مال ادھر کرنا پڑتا ہے۔ فاصلہ بھی کم ہے، اب تک بہت آرام سے اپنا کام چل رہا ہے، سچی بات یہ ہے کہ اس کمائی سے میں نے پانچ سو کلہ زمین خریدی، نئی ماڑی بنوائی، جیپ خریدی، میں تو کہتا ہوں چوہدری تو بھی اپنے ساتھ لین میں لگ جا، زمینداری کا مزہ بھول جائے گا۔ اسمگلنگ کا بھی عجب نشہ ہے، کمائی تو ایسی ہے سمجھو روپیہ بارش کی طرح برستا ہے۔'' اسمگلنگ کے کاروبار کو تحفظ فراہم کرنے والے بھی ہیں جو ہر مجرم کی سرپرستی کرتے ہیں اور ملک دشمنی میں کوئی کسر نہیں چھوڑتے۔ بارڈر پر کسٹم کا ایک بڑا عملہ اسمگلنگ کی روک تھام کے لئے ہوتا ہے لیکن وہ رشوت لے کر اسمگلروں کو تحفظ فراہم کرتے ہیں۔ (۲۷۶)''اسمگلنگ کی روک تھام کرنے والے تو دبا کے کھاتے ہیں، وہ نہ کھائیں تو اسمگلنگ کا دھندا ایک روز نہ چلے۔ نزدیک سے دیکھے گا تو اس دھندے میں تجھے ایسا ایسا چہرہ دکھائی دے گا جس کے بارے میں تو نے کبھی شبہ بھی نہ کیا ہوگا۔''

جانگلوس میں صرف جاگیردارانہ معاشرے کے اخلاقی انحطاط اور ظلم و تعدی کی مثالیں نہیں ملتیں بلکہ بیوروکریسی، پولیس اور اعلیٰ عدالتی نظام کو اس معاشرے میں جس طرح تباہ کیا گیا ہے اس کی بھی لاتعداد مثالیں پڑھنے والوں کے سامنے اس معاشرے کی انتہائی گھناؤنے چہرے سے پردہ اٹھاتی ہیں۔ (۲۷۷)''تیسری دنیا کے وہ ممالک جو زیادہ تر کلونیل ماضی کے لمبے سائے اپنے پیچھے لے کر چل رہے ہیں، آج اسی حالت سے دوچار ہیں۔ مفلسی، پسماندگی، اخلاقی پستی اور لاقانونیت، طبقاتی اور انفرادی استحصال حد سے بڑھ چکا ہے۔ کمزور طبقات اور افراد کسی حساب میں بھی انسان نہیں مانے جاتے۔ معاشرے کے رکن اور برابر کے شہری تسلیم نہیں کئے جاتے ان کی حیثیت دوسرے تیسرے درجے کے شہریوں، شودروں، غلاموں اور غریبوں کی ہوتی ہے، جن کو سہولتیں میسر نہیں مگر عزت اور تحفظ بھی میسر نہیں بلکہ محروم رکھنے والی اخلاقیات اور سماجی نظام رائج ہے۔''

شوکت صدیقی نے جانگلوس میں ایسے ہی کمزور اور بے نام و نشان انسانوں کی زندگی کے مختلف پہلوؤں پر روشنی ڈالی ہے، جو شودروں اور غلاموں کی سی زندگی بسر کرتے ہیں۔ ان کی زندگی پر ان کا کوئی اختیار نہیں۔ پاکستان کے طول و عرض میں پھیلے ہوئے دیہاتوں میں وہ جاگیردارانہ نظام کے استحصال کا شکار ہیں۔ کمی، مزارع اینٹوں کے بھٹوں پر کام کرنے والے چھیرے اسی حقارت، ملامت اور سختیوں کا شکار تھے۔ شوکت صدیقی نے ان حقائق کو سامنے لا کر سماجی بنیادوں کی تبدیلی کی طرف توجہ مبذول کرائی ہے۔ یہ معاشرہ جس کی بنیاد ظلم، زر پرستی اور حصول اقتدار پر قائم ہے۔ انسانی اوصاف سے اتنا تہی ہو چکا ہے کہ لالی نے ارشاد الٰہی کو چودھری نور الٰہی کی زمین اور جائیداد کا مالک تسلیم کروانے کی جو کوشش کی اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ جیل خانے کا قیدی لالی پاگل خانے پہنچا دیا جاتا ہے۔ احسان شاہ جو ان کی زمینوں پر ناجائز طور پر قابض تھا۔ پچاس ہزار کی رقم تھانیدار کو رشوت دیکر لالی، ارشاد الٰہی اور اس کی ماں تینوں کو جعلی سرٹیفکیٹ کے ذریعہ پاگل اور جنونی قرار دیکر پاگل خانے کے آہنی دروازے کے اندر کروا دیتا ہے۔ اس لئے کہ یہ وہ معاشرہ ہے جہاں نیکی اور بھلائی کرنے

والوں کو یہی سزا ملتی ہے۔ اگر دیکھا جائے تو لالی نے اپنی حیثیت جانتے ہوئے ارشاد الٰہی کو جاگیردار بنانے کا جو خواب دیکھا، وہ اس معاشرے میں صریحاً پاگل پن ہے۔ جہاں شرفا اور پڑھے لکھے لوگ دوسروں کی زمینیں اور جاگیریں بے ڈکار ہضم کر جاتے ہوں وہاں ایک جانگلی کی یہ جرأت کہ وہ احسان شاہ جیسے جاگیردار سے اپنا حق طلب کرے۔ یہ ایک ایسا ناقابل معافی جرم تھا جس کی سزا بھگتنے کے لئے لالی ہوش مند انسانوں کے زمرے سے نکال کر پاگلوں میں شامل کر دیا گیا۔ جیل خانے سے باہر آنے کا راستہ ہے لیکن پاگل خانے میں ایسا کوئی راستہ نہیں اس کا دروازہ اس وقت دوبارہ کھلتا ہے جب پاگل قید حیات سے چھوٹ جائے۔ (۲۷۸) ''یہ طبقاتی اور افرادی ہر لحاظ سے وحشی طاقت کا دور ہے، اس وحشی طاقت کے آگے اخلاقی طاقت شکست خوردہ ہے۔''

شوکت صدیقی نے جانگلوس کے ذریعہ جو تضادات پیش کئے ہیں، اس میں ظلم، وحشت اور بربریت کے مناظر کے ساتھ انسانیت، مروت اور انسان دوستی کی روشنی یہ احساس دلاتی ہے (۲۷۹) ''ہاں اگر وقت بدلے گا تو پاکستانی معاشرہ نیا جنم لے گا'' جانگلوس کی تخلیق کے پیچھے جو جذبہ کارفرما ہے وہ سماجی بنیادوں کی تبدیلی اور ایک بہتر معاشرے کی تشکیل و تعمیر کی آرزوؤں کا غماز ہے۔

شوکت صدیقی کے افسانوی ادب میں جب ہم حقائق کی سماجی بنیادوں کا جائزہ لیتے ہیں تو ان کے ضخیم ناول جانگلوس میں یہ حقائق معاشرتی، سیاسی اور جاگیردارانہ نظام کی ساری ستم ظریفیوں کے علاوہ پنجاب کے دیہاتیوں کی علاقائی ثقافت، رسم و رواج، موسم، علاقائی موسیقی سب کچھ اپنے اندر سموئے ہوئے نظر آتا ہے۔ (۲۸۰) ''یہ کردار پورے پاکستان میں چلتے پھرتے ہیں، ان کے سلینگ اور لہجے کے مطابق اردو مکالمے میں پیش ہوئے ہیں، ان کی ثقافت اور رہن سہن کو بھی پیش کیا گیا ہے۔''

(۲۸۱) ''میں نے اس ناول میں اس علاقے کی زندگی، ان کے رسم و رواج اور ان کے مسائل اور خاص طور سے ان کے سماجی اور اقتصادی مسائل پیش کرنے کی کوشش کی ہے تاکہ انہیں ایک دوسرے کے مسائل سے واقفیت ہو۔'' اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ جانگلوس میں حقائق کی سماجی بنیادیں وسیع تر اور عمیق تر ہو جاتی ہیں کہ یہاں قومی یکجہتی کا ایک تصور بھی ابھرتا ہے۔ یہ دور دراز علاقوں کی ثقافت مسائل اور رسم و رواج کی ایک زنجیر سی بناتا ہے۔ جانگلوس میں پاکستان کی دیہی زندگی، زندہ اور سانس لیتی نظر آتی ہے۔ یہاں کی رنگین ثقافت، سردی، بہار، گرمی اور برسات کے موسم میں دیہاتی زندگی کی سرگرمیاں، یہ چاروں موسم پنجاب میں جس طرح محسوس کیا جاتا ہے، جانگلوس میں اس کی جھلکیاں دیہات کے سادہ لوح انسانوں کی زندگی سے محبت اور فطرت سے لگاؤ کا اظہار کرتی ہیں۔ (۲۸۲) ''گرمی خوب بڑھ چکی تھی، در و دیوار سے چنگاریاں نکلتیں، لو کے جھکڑ چلنے لگے تھے، اللہ وسایا کی زمینوں پر خریف کی فصل کے لئے مکی، کماد، کپاس باجرے کی بوائی ہو رہی تھی۔ وہ کھیتوں میں کھڑے ہو کر اپنے سامنے بیج ڈلواتا، دن بھر چلچلاتی دھوپ اور لو میں کھڑے رہنے سے اس کا چہرہ جھلس کر سانولا پڑ گیا تھا۔''

(۲۸۳) ''اس ناول میں مختلف علاقوں کے رسموں، لوک گیتوں، ماہیوں، دوہڑوں، سدوں، کافیوں، سمیوں، جھمروں کے علاوہ چیزوں اور منظروں کو بھی بخوبی پیش کیا گیا ہے۔'' (۲۸۴) ''پہر رات گزری تو نوجوانوں نے لڈی ناچ شروع کیا، ڈھولیوں نے جھوم جھوم کر ڈھولکوں پر چوٹ لگائی، رقص کرنے والے نوجوان باری باری پاؤں اوپر اٹھاتے، بانہیں سر کی سیدھ میں لہراتے آگے بڑھتے، وہ چٹکیاں بجاتے ہوئے اپنے دونوں ہاتھ سر سے اوپر اٹھاتے، رقص تیز اور تیز ہوتا گیا اور جب شباب پر پہنچا تو سرخوشی کے عالم میں ناچنے والوں کے منہ سے اونچے سروں میں گیت کے بول نکل نکل کر فضا میں گونجنے لگے۔ ہو ہو، علی علی، لڈھی تھم ملڈی'' برسات کے موسم کا بھی یہاں اپنا

ایک رنگ ہے۔ ساونی منائی جاتی ہے۔(۲۸۵) ''باغ کے سمت سے گانے اور قہقہوں کی آوازیں مسلسل بلند ہو رہی تھیں۔ باورچی خانے سے اٹھتے ہوئے دھوئیں کے ساتھ پکوان کی تیز خوشبو فضا میں بکھرتی جا رہی تھی۔ بارش رفتہ رفتہ تیز ہوگئی، اب موٹی موٹی بوندیں گر رہی تھیں، ان کی آواز چھت پر صاف سنائی دے رہی تھی، بادل رک رک کر گرج رہے تھے۔ دائیں ہاتھ کو گل چاندنی کی ایک گھنی جھاڑی کے پیچھے جمیلہ دبک کر چھپنے کی کوشش کر رہی تھی۔ اس نے ایک ہاتھ منہ پر رکھ لیا تا کہ اس کی ہنسی نہ ابھرے۔ مگر اس کے چہرے پر شوخی اور مسکراہٹ پھیلی ہوئی تھی۔ انگ انگ تازہ مچھلی کے مانند پھڑک رہا تھا۔ جھاڑی سے کچھ ہی فاصلے پر درختوں تلے گانے کی آوازیں ابھر رہی تھیں۔ گانے والیاں اونچے سروں میں بار بار گیت کا یہ بول الاپ رہی تھیں 'گدھے دے پیر یے نی، تیرے روپ نے پائیاں دھاماں''

شادی کے موقع پر مہندی اور تیل چڑھائی کی رسمیں بھی بڑی دھوم دھام سے منائی جاتی ہیں۔ میراثنیں اور گاؤں کی عورتیں گانے اور رقص کا اہتمام کرتی ہیں۔(۲۸۶) ''یہ تیل چڑھانے کی رسم تھی، اس رسم کے دوران تاجاں کی سہیلیاں اور دوسری نوجوان لڑکیاں اس کے چاروں طرف گھیرا ڈال کر کھڑی ہوگئیں۔ میراثنوں نے ڈھولک پر تھاپ دی اور اونچی آواز سے یہ گیت چھیڑا۔ میری میڈھی نہ کھولو، میری میڈھی نہ کھولو، سہلڑیو، میرے بابل توں پچھو، سلہڑیوں جس میرا داج بنایا۔'' اس طرح مایوں کی رسم اور ابٹن کے ملنے کے وقت بھی گیت گائے جاتے ہیں۔ لڑکیاں ہنسی، ٹھٹھا اور دل لگی کرتی ہیں۔(۲۸۷) ''لڑکیاں بٹنا مل رہی تھیں اور تالیوں کی تھاپ پر لہک لہک کر گا رہی تھیں، تیں نوں مائیں یاد ن آئیاں بی بی، کچھ بھیاں تے کچھ تائیاں بی بی۔''

شوکت صدیقی نے جانگلوس میں لسانی تجربہ بھی کیا ہے، جانگلوس میں سماجی حقائق کی بنیادوں کے مطالعے میں جس لسانی تجربے کے ذریعہ پنجاب کی سماجی زندگی کو پیش کیا گیا ہے، وہ بھی نہایت اہمیت رکھتا ہے۔(۲۸۸) ''ادبی محضر میں بول چال کے سانچے امجد اسلام امجد اور اصغر ندیم سید سے بھی ممتاز مفتی کے علی پور کا ایلی کے بعد کی تحریروں میں واضح ہیں لیکن اپنے پورے پاکستانی تناظر میں شوکت صدیقی کے ناول جانگلوس میں بھرپور طریقے سے سامنے آئے ہیں۔'' شوکت صدیقی نے جانگلوس میں جاگیردارانہ معاشرے کی سخت گیری اور مصائب کے جائزے کے لئے جو رجحان اپنایا وہ **Documentation** یعنی دستاویزیت کا رجحان تھا۔ حقائق کی ترجمانی کے لئے انہوں نے جو زبان اختیار کی اس میں مقامی رنگ اور مقامی لب ولہجہ کو سب سے زیادہ اولیت حاصل ہے۔(۲۸۹) ''میں نے پنجابی کے بعض الفاظ کو جن کا اردو میں کوئی متبادل نہیں، جوں کا توں رہنے دیا۔ مثلاً رڑ، رڑی، رکڑ، جھنگر، آہر اور ایسے ہی دوسرے الفاظ مکالموں میں کردار کے سماجی پس منظر کے مطابق عام طور پر 'ق' کی جگہ 'ک' ہی استعمال کیا ہے۔ مقامی رنگ پیدا کرنے کے لئے لب ولہجہ بھی اسی مطابقت سے اختیار کیا ہے، حقیقت نگاری کا تقاضہ بھی یہی تھا۔ اگر پریم چند اور علی عباس حسینی اپنے افسانوں میں پوربی لب ولہجہ اختیار کر سکتے ہیں، دیہاتی کرداروں کے مکالموں میں حضور کو ہجور اور شریف کو سرپسھ لکھ سکتے ہیں تو پنجابی کردار ناول میں قاتل کو کاتل اور قانون کو کنون کیوں نہیں ادا کر سکتے۔ مجھے کو مینوں اور تجھے کو تینوں کیوں نہیں کہہ سکتے۔ میرا تعلق چونکہ لکھنؤ سے ہے، لہٰذا یہ تو میں نہیں کہہ سکتا کہ میں نے پنجاب کی معاشرتی اور تہذیبی زندگی کو پیش کرنے میں پورا پورا انصاف کیا ہے، البتہ اتنا ضرور کہہ سکتا ہوں کہ حتی الوسع کوشش ضرور کی ہے۔''

شوکت صدیقی نے پنجاب کی دیہی اور ثقافتی زندگی کی مرقع کشی کے لئے ہر صوبے کی زبان کو اپنے اصلی رنگ اور کرداروں کی مناسبت سے جس طرح پیش کیا ہے وہ پاکستانی اردو کے سرحدوں کو توسیع کرتا ہی ہے لیکن ساتھ ہی ان کی محنت، ریاضت اور حوصلے کی نشاندہی بھی ہوتی ہے۔ جیسا کہ انہوں نے خود کہا ہے ان کا تعلق لکھنؤ سے ہے لیکن جانگلوس کی یہ بھی ایک خصوصیت ہے کہ پنجاب کی دیہی

زندگی کے بارے میں لکھے جانے والے ناولوں میں زبان کا اتنا برمحل استعمال کہیں نہیں ملتا۔(۲۹۰)''مقامی لہجہ کرداروں کے اندازِ زندگی کے حوالے سے جملوں کی ایک خاص ساخت تخلیق کرتا ہے، اس سے ان کے اطوار، سطح اور بول چال کے سانچے اور سلینگ نظر آتے ہیں۔''

(۱)	پوستی نہ بن اٹھ، اٹھا پھوڑا،	جانگلوس جلد سوم/ص ۴۴۷
(۲)	بھل ہوگئی سئیں، معافی ویدے، توں سدا جیویں	// // /ص ۲۲۳
(۳)	تو بختاور ہووے، بھاگیں بھریا ہووے	// // /ص ۴۱۷
(۴)	سردی تو دیر میں پڑتا ہے آج کل، وہ تو وہاں برف گرتی ہے	// // /ص ۶۷۵
(۵)	سر ڈیون جان ڈیون، نکا ٹکیس نہ ڈیون	// // /ص ۷۹
(۶)	فی امان اللہ، بالین بچیں، یاریں دوستیں، سب کو خیر سلا ڈیوا ہے	// // /ص ۸۰
(۷)	وہ زبردست خنزیر ہے، اس کی چھ تو زنانیاں ہیں، دو سو عورات ہیں جو اس کی داشتائیں ہیں	// // /ص ۶۷۵
(۸)	تو میری گالہہ کا مطلب نہیں سمجھ سکا	// // /ص ۳۶۶
(۹)	رب رکھا، اللہ بیلی	// جلد دوم /ص ۴۵۹
(۱۰)	راضی باضی ہو، دھی کا پرنجن کر، بختاور ہوئے	// // /ص ۴۵۸
(۱۱)	سئیں سدا جیوے، سکھی صحت ہووے، رب راضی ہووے	// // /ص ۴۵۸
(۱۲)	سئیں سردار! سلام دلاون، خوش ہو، راضی ہو، بالین بچیں جان، مال ڈھگی خیر ائے، بُ تیری سب خیر ائے،	// // /ص ۴۵۰
(۱۳)	محنت کی ہے اس کی چگائی لوں گی، کھیرات نہیں لیتی	// // /ص ۵۲۹
(۱۴)	سئیں تیرا حکم سراکھیں تے، سرماتھے تے	// // /ص ۴۲۹

زبان کے مطالعہ کے لئے اگر مکالموں کا جائزہ لیا جائے تو جانگلوس کی تینوں جلدوں میں سندھی، سرائیکی، بلوچی اور پشتو کے بے شمار مقامی الفاظ مصنف کی لسانی کاوش کا پتہ دیتے ہیں۔

(۱)	چھیتی نال ٹر جا یہاں سے	جلد اوّل/ص ۸۴
(۲)	سور دا پتر بالکل منہ پر کھڑا موت رہا تھا	// /ص ۱۰
(۳)	یار میں کہتا ہوں، اس روز روٹی ٹکڑ نہ ملتا تو کیا ہوتا	// /ص ۳۱
(۴)	میری بوری دھرلی ہے نیلی بار کی مج ہے، بھاڑ دیے	// /ص ۷۷
(۵)	سئیں میکوں اب جانا ہے، میری نلی چھوڑ دے میں اب نہیں رک سکتی	جلد دوم / ص ۵۳۱
(۶)	سئیں سدا جیوے، سکھی صحت ہوئے، حیاتی والا ہویں	جلد دوم / ص ۴۵۰

جانگلوس میں پنجاب کی ثقافت اور رسم و رواج کے علاوہ دیہاتوں کے دلکش مناظر، موسم اور اس کے پس منظر میں کاروبار زندگی میں مصروف، جاگیر دار، کمی مزارعے، پتھیرے، پتھیرے دار سب نمایاں اور چلتے پھرتے نظر آتے ہیں۔

(۲۹۱)''ہوا میں ہلکی ہلکی خنکی تھی، ڈوبتے سورج کی نارنجی کرنیں درختوں کی اونچی شاخوں پر جھلملا رہی تھیں، نیچے گھاٹی میں نیلگوں دھند لکا پھیل رہا تھا۔ لالی آگے بڑھا تو سرس کے درختوں کا جھنڈ نظر آیا، ان میں پیلے پیلے پھولوں کے گچھے جھول رہے تھے، ان کی مہک ہوا میں رچی ہوئی تھی۔ فضا میں پہلی رات کی دلہن کی سی چھب تھی۔''

(۲۹۲)''لان کے پودوں کے ساتھ کہیں کہیں جال کے درخت بھی سر اٹھائے کھڑے تھے، ان کے تنے چھوٹے تھے مگر شاخیں خوب گھنی اور گول دائرے میں پھیلی ہوئی تھیں۔ جال خود رو صحرائی درخت ہے، اس کی شاخوں اور جڑوں کی مسواک بنتی ہے، جون کا تپتا ہوا مہینہ ختم ہوتے ہی جب بادل گھر کر آتے ہیں اور رم جھم مینہ برستا ہے تو جال کے درختوں میں پھل لگتے ہیں۔ یہ سرخ سرخ پیلو ہوتے ہیں۔ میاں والی کے تھل میں چولستان اور بہاولپور کے ریگستانوں میں جال کے درخت کثرت سے ہوتے ہیں۔''

(۲۹۳)''کپاس کی فصل بہت اچھی تھی اور اس کی کاشت بہت بڑے رقبے پر کی گئی تھی۔ سورج بیچ آسمان سے گزر کر تھوڑا سا مغرب کی طرف ڈھلک گیا تھا۔ دھوپ میں تمازت آگئی تھی، کپاس کے پودوں میں روئی کے سفید سفید گالے ڈوڈوں سے پھوٹ کر باہر جھانک رہے تھے۔ یہ پھٹی تھی سرائیکی میں اسے ونواڑ بھی کہا جاتا ہے۔''

(۲۹۴)''سڑک کے دونوں کناروں پر خوانچے والے بیٹھے تھے اور طرح طرح کی صدائیں بلند کر رہے تھے، انگور بیچنے والا جھوم جھوم کر صدا لگا رہا تھا۔ موتی سچے موتی، ہاں بھئی موتئے، دیاں لڑیاں کھا، چمن دے میوے کھا۔''

(۲۹۵)''مٹی سے سوندھی سوندھی خوشبو اٹھ رہی تھی، ہوا بھیگی بھیگی تھی، آسمان پر بادل چھائے تھے، شام ہونے سے پہلے ہی شام کا سماں تھا، فضا نہایت سہانی اور خوشگوار تھی۔'' جانگلوس میں شوکت صدیقی نے اردو کو مقامی زبانوں سے قریب تر کیا ہے اور یہ پاکستانی اردو کا ایک ایسا نمونہ ہے جس کی وجہ سے اس کی قدر و قیمت میں اضافہ ہوا۔

(۲۹۶)''جو شخص یا ادیب کسی زبان سے نفرت کرتا ہے۔ اس کا شمار ادیبوں میں نہیں آدم بیزاروں میں ہونا چاہئے۔ اردو زبان میں دوسری زبانوں کے الفاظ اور روزمرے کو جذب کرنے اور اپنانے کی بڑی بے پناہ تاریخی صلاحیت ہے۔ یہ ایک ایسا پھول ہے جس میں پنپنے والی خوشبو سدا سے رچتی بستی چلی آرہی ہے اور یہی اس کے نمو و ارتقاء کی سب سے بڑی ضمانت ہے۔ ہمارے علاقائی لہجوں کی جڑیں قدیم پاکستانی زبانوں، تاریخ و روایت اور ثقافتی تشخص سے جڑی ہوئی ہیں اور انہیں اپنی اصلی صورت اور آہنگ میں بہرطور برقرار رہنا چاہئے۔'' اس طرح دیکھا جائے تو شوکت صدیقی نے علاقائی لب ولہجہ کو اردو کے ساتھ یکجا کر کے پاکستانی زبانوں کی تاریخ روایت اور ثقافتی تشخص کو ابھارا ہے۔ سماجی رویوں کی حقائق پر مبنی ترجمانی اسی وقت ممکن ہے جب کرداروں کی پیشکش اور ماحول کی تخلیق میں مقامیت کو مدنظر رکھا جائے۔ جانگلوس میں سماجی حقائق کی سرحدوں کی وسعت کا اندازہ لسانی تناظر میں بھی لگایا جاسکتا ہے۔ (۲۹۷)''میں نے ایسے الفاظ کو جس کا اردو میں کوئی نعم البدل نہیں جوں کا توں استعمال کیا ہے، میں سمجھتا ہوں کہ اس سے اردو زبان میں نہ صرف وسعت پیدا ہوگی بلکہ دوسری زبانوں سے اردو کو ہم آہنگ ہونے میں مدد ملے گی اور اردو تو ایسی زبان ہے جس میں اس حد تک اس قدر لوچ اور لچک ہے کہ وہ ہر زبان کے الفاظ کو اس طرح جذب کر لیتی ہے کہ گزرتے وقت کے ساتھ ساتھ وہ اس کا جز بن جاتا ہے اور یہ اندازہ لگانا مشکل ہوتا ہے کہ یہ لفظ کہاں سے اور کس زبان سے مستعار لیا گیا تھا۔''

زبان اپنی بات دوسروں تک پہنچانے کا ایک مؤثر آلہ ہے۔ جانگلوس میں حقائق کی سماجی بنیادوں کے مطالعہ سے یہ بات سامنے

آتی ہے کہ مصنف نے جن علاقوں کے کردار یہاں پیش کئے ہیں، اسی علاقے کی زبان کے مکالمے سے زور اور طاقت پیدا کی ہے۔ شوکت صدیقی کے یہاں جو مطالعاتی خصوصیت پائی جاتی ہے اس کی وجہ یہی ہے کہ انہوں نے ابلاغ پر سب سے زیادہ توجہ دی ہے۔ پاکستان کی سرزمین کے حوالے سے یہ ایک ایسا ناول ہے (۲۹۸) ''اور ہمارے وطن عزیز کی ایسی تاریخ نظر آتی ہے جس میں کرداروں کے نام تو یقیناً فرضی ہیں مگر حالات وواقعات سچے اور حقیقی ہیں۔'' اردو کے ساتھ مقامی الفاظ کی آمیزش اس میں حقیقت کا گہرا رنگ بھرتی ہے اور پاکستان اس ناول کی شناخت بن جاتا ہے۔ (۲۹۹) ''قاری پورا ناول پڑھنے کے بعد اس بو باس کا اندازہ کرتا ہے جو بپسی سدھوا کے ناول 'The Crow Eaters' میں سرزمین کے حوالے سے محسوس ہوتا ہے۔ یوں اصل مطالعہ کے بعد بھی ہم اس نتیجے پر پہنچیں گے کہ جانگلوس پاکستانی اردو کا ایک اہم نمونہ ہے۔'' جانگلوس میں پنجاب کے دیہاتی زندگی اور معاشرے کا کوئی رخ ایسا نہیں جو سامنے نہ لایا گیا ہو۔ شوکت صدیقی نے ایک جامد بند اور حبس زدہ معاشرے کو آئینہ دکھانے کی کوشش کی ہے۔ یہاں جو بات سب سے اہم نظر آتی ہے وہ یہ ہے کہ ہر واقعہ ایک ہی خواہش، ایک ہی جذبہ پر دلالت کرتا ہے کہ شوکت صدیقی نے جانگلوس میں سماجی بنیادوں کی تبدیلی کی خواہش کو مدنظر رکھا ہے۔ وہ انسان پر انسانوں کی حکومت کا خاتمہ چاہتے ہیں۔ یہ حقائق آنکھیں کھول دینے کے لئے کافی ہیں۔ یہاں ظلم سہنے والے اور ظلم ڈھانے والے اپنے پورے سیاق وسباق میں موجود ہیں اور قاری کے دل میں اس نظام کے خلاف احتجاج اور سماجی بنیادوں کی تبدیلی کی خواہش کو جگانے میں مؤثر کردار ادا کرتے ہیں۔

شوکت صدیقی کے ناول چار دیواری میں حقائق کی سماجی بنیادیں

شوکت صدیقی کا ناول چار دیواری موضوع کے اعتبار سے لکھنؤ کے جاگیردارانہ معاشرے کی کمزوریوں، خامیوں اور اوہام پرستیوں اور ضعیف الاعتقادیوں کا آئینہ ہے۔ جانگلوس میں بھی شوکت صدیقی نے پاکستان کے جاگیردارانہ معاشرے اور فیوڈل سسٹم کی خامیوں اور استحصال کو موضوع بنایا ہے۔ لیکن چار دیواری میں جو فیوڈل سسٹم زیر بحث آیا ہے وہ پاکستان کے فیوڈل سسٹم سے مختلف ہے۔ انگریزوں نے اگرچہ لکھنؤ کے جاگیردارانہ نظام کو پنپنے اور پھلنے پھولنے کا موقع دیا اور اس نظام کی ہر طرح سرپرستی کی لیکن تقسیم سے بہت پہلے ہی جاگیرداری اور زمینداری کے خلاف عوام میں نفرت پیدا ہو چکی تھی۔ یہاں اس کی بنیادیں کھوکھلی اور کمزور ہو چکی تھیں، وہ ٹوٹ رہا تھا اور اس سے وابستہ لوگ اپنی قدیم اقدار اور روایات کو سینے سے لگائے اسے بچانے کی کوشش کر رہے تھے لیکن وہ ہر طرف سے نرغے میں تھا۔ اس جاگیردارانہ معاشرے کو کوئی بیرونی تحفظ حاصل نہ تھا۔ اگرچہ انگریزوں نے جوان زمینداروں کے سرپرست اعلیٰ تھے انہیں طاقتور بننے میں مدد دی لیکن جس طرح سیاسی تحریکوں کے عروج اور عوام کی بیداری اور آزادی کے جذبے نے برطانوی راج کی جڑیں کمزور کرنی شروع کر دی تھیں اس طرح یہ جاگیردارانہ معاشرہ تیزی سے زوال کی طرف گامزن تھا۔ (۳۰۰) ''برطانوی سامراج نے جاگیری اور نیم جاگیری زمینی تعلقات کو ہمارے ملک میں اپنا ماتحت بنا کر اور اپنے مقاصد کے لئے برقرار رکھا۔ نیز انہوں نے اس نظام کے ثقافتی اور ذہنی آثار کو بھی زندہ رکھا جو لازم و ملزوم کی حیثیت رکھتے تھے، اس کے معنی یہ ہے کہ ہمارے یہاں وہ عقائد اور تصورات اور ادارے جن کے ذریعہ سے عوام میں توہم پرستی، بت پرستی، تقدیر پرستی، پیر پرستی، قبر پرستی ایک خاص قسم کی دقیانوسی مذہبی عصبیت جو عقل اور سائنس کی قدم قدم پر مخالفت کے لئے کھڑی ہو جاتی تھی ہمارے ملک میں برقرار رکھی گئی۔''

(۳۰۱) ''سامراج کے لئے ضروری تھا کہ وہ نوابوں، راجواڑوں اور جاگیرداروں کو باقی رکھے، بالکل اسی طرح اس کے لئے ضروری تھا کہ ہماری قوم کو ذہنی اور روحانی طور پر مفلوج اور غیر متحد اور غلام رکھنے کے لئے وہ سامراجی زوال پذیر جاگیری نظریوں اور عقائد کی سرپرستی اور ترویج کرے۔''

تقسیم کے بعد ہندوستان میں انگریزوں کی سرپرستی میں زندہ رہنے والا جاگیردارانہ نظام اس لئے ختم ہو گیا کہ تحریک آزادی کے دوران کانگریس پارٹی خاتمہ زمینداری کے حق میں تھی۔ ہندوستان میں ویسے بھی یہ نظام آخری سانس لے رہا تھا وہاں جنگ عظیم دوم کے زمانے میں ایسا سرمایہ دار طبقہ پیدا ہو گیا تھا جس کے ہاتھ میں سیاست اور معیشت کی باگ ڈور تھی، اس کے علاوہ ہندوستان کی سب سے بڑی سیاسی جماعت کانگریس پارٹی کا کھلا ہوا نقطۂ نظر زمینداری کا خاتمہ تھا۔ آزادی کے بعد کانگرس پارٹی نے خاتمہ زمینداری کے عملی اقدام کئے اور اس طرح صدیوں کے مضبوط اور محفوظ زمیندارانہ نظام پر کاری ضرب پڑی اور ایک نئے دور کا آغاز ہوا۔

(۳۰۲) ''کچھ وقت گزرا اور حکومت کو مہاجرین کی آبادکاری سے کچھ سکون ملا تو کانگریس پارٹی کو اپنے کئے گئے وعدے پورے کرنے کا موقع ملا، کروڑوں غریب انسانوں کو راحت دینے کے لئے زمینداری کا خاتمہ ضروری تھا۔'' زمینداری کے خاتمے نے ہندوستان میں جاگیردار طبقے کی بالادستی کا خاتمہ کر دیا اور وہ نظام اپنے تمام اچھے اور برے روایات کے ساتھ ہمیشہ کے لئے ختم ہو گیا۔ مسلم لیگی قیادت

زیادہ تر زمینداروں اور جاگیرداروں پر مشتمل تھی، متوسط طبقہ یا سرمایہ دار طبقہ اس میں برائے نام شامل تھا لیکن اس کے باوجود یہ توقع تھی کہ پاکستان بننے کے بعد یہاں بھی حالات میں تبدیلی آئے گی اور نئے ملک کی بنیاد سماجی انصاف پر قائم ہوگی۔ لیکن ہوا یہ کہ پاکستان بننے کے بعد یہاں جاگیردارانہ اور زمیندارانہ نظام کو مزید استحکام حاصل ہوا۔ شوکت صدیقی کے ناول جانگلوس میں جس جاگیردارانہ نظام کی دہشت اور سفاکی کو موضوع بنایا گیا ہے وہ زیادہ سے زیادہ طاقتور ہوتا جارہا ہے۔ لیکن چار دیواری میں شوکت صدیقی نے جس جاگیردارانہ نظام کو پیش کیا ہے وہ ٹوٹ کر بکھرنے کے قریب ہے۔ اگرچہ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ باہر کے نرغے کے باوجود اندر سے مستحکم ہے مگر یہ استحکام بھی روایت اور روایتی اثرات کا تعمیر کردہ ہے۔ اس طبقے میں اندرونی خرابیاں پیدا ہوگئی تھیں اور ایک ایسی ذہنیت موجود تھی جو یہ بتاتی تھی کہ جو کچھ حاصل کیا جاسکتا ہے اسے حاصل کرلیا جائے، اس لئے کہ یہ نظام آخری سانسیں لے رہا ہے۔ چار دیواری میں جاگیردارانہ نظام کے خوف اور دہشت کو نہیں بلکہ ان اقدار اور روایتوں کو پیش کیا گیا ہے، جو ایک انحطاط پذیر معاشرے کی خاص پہچان ہوتی ہے یعنی توہم پرستی، انا پرستی، ضعیف الاعتقادی اور جھوٹی شان وشوکت اور ان کمزوریوں کو جس معاشرے میں پیش کیا گیا ہے، وہ اپنے بچاؤ کے لئے کوشاں ہے، بظاہر اس میں تبدیلی کے آثار نظر نہیں آتے۔ ایسے محصور سماج میں جہاں اوہام پرستی، جہالت اور جھوٹی نمود ونمائش کا دور دورہ ہو وہاں یہ خرابیاں ہی اس نظام کو سہارا دیتی ہیں۔ لیکن یہ سہارا حالات کے مقابلے میں اتنی طاقت نہیں رکھتا ہے۔ شوکت صدیقی نے اس معاشرت کی خامیوں اور خرابیوں کی جو نشاندہی کی ہے اس میں بھی سماجی بنیادوں کی تبدیلی کی خواہش موجود ہے۔ لکھنؤ کے جاگیردارانہ معاشرے کے انحطاط اور زوال کا موضوع اردو کے افسانوی ادب میں ایک موضوع خاص رہا ہے۔ رتن ناتھ سرشار کے ناول فسانۂ آزاد اور مرزا ہادی حسین رسوا کے ناول امراؤ جان ادا میں بھی لکھنؤ کے زوال آمادہ معاشرت کے بڑے مفصل اور جاذب نظر نقوش ملتے ہیں۔ پھر قرۃ العین حیدر اور قاضی عبدالستار نے جاگیردارانہ نظام کے زوال اور انحطاط کو اپنا موضوع بنایا ہے۔ خاص طور پر خاتمہ زمینداری کے بعد ہندوستان میں مسلمان تعلقہ داروں اور زمینداروں کو جن مصائب سے دوچار ہونا پڑا اور جس طرح ان کی روایتی شان وشوکت کی عمارت زمین بوس ہوئی وہ قاضی عبدالستار کے افسانوی ادب میں پوری طرح اجاگر نظر آتا ہے۔ (۳۰۳) ''قاضی کو فضا کا جادو جگانے کا فن آتا ہے، گو ان کی ہمدردیاں واضح طور پر مرتے ہوئے جاگیردارانہ طبقے کے ساتھ ہیں، جس کی وضع داری اور تہذیبی آب وتاب کو وہ فراموش نہیں کرپاتے۔''

چار دیواری میں حقائق کی سماجی بنیادوں کا جب ہم جائزہ لیتے ہیں تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ شوکت صدیقی کا مقصد چار دیواری میں نہ تو جاگیردارانہ معاشرت کی شان وشوکت کو اجاگر کرنا ہے اور نہ وہ اس دم توڑتے ہوئے نظام کے ساتھ کسی ہمدردی کا اظہار کرتے ہیں۔ جبکہ قرۃ العین حیدر اور قاضی عبدالستار کے یہاں جاگیردارانہ نظام کے زوال کو ایک تہذیبی المیہ کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔ چار دیواری میں لکھنؤ کی تہذیبی اور سماجی زندگی کے بڑے واضح اور دلکش نقوش موجود ہیں۔ اودھ کی مخصوص ثقافت، اس کی رنگین شامیں، تہوار اور تقریبات، بسنت اور ساون کی چہل پہل، حویلیوں میں بیگمات کی زندگی ان کے مشاغل، قرض کے بوجھ تلے دبے ہوئے مقروض اور دیوالیہ نوابوں کی داخلی اور خارجی زندگی کے حقائق بھی یہاں موجود ہیں۔ لیکن شوکت صدیقی اس نظام سے جو بہر حال ایک استحصالی نظام تھا کوئی ہمدردی نہیں رکھتے، وہ سمجھتے ہیں کہ اس نظام کو ختم ہوجانا چاہئے جس کی بنیادیں کھوکھلی ہوچکی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ چار دیواری میں دو دنیاؤں کا سراغ ملتا ہے۔ ایک دنیا وہ قدیم دنیا ہے جو اپنی کمزوریوں اور خامیوں کے نتیجے میں آخری سانس لے رہی ہے اور دوسری طرف

ایک نئی دنیا ہے جو تیزی سے اس کی جگہ لے رہی ہے۔ چار دیواری میں یہ نئی دنیا سماجی بنیادوں کی تبدیلی کی خواہش کا اظہار ہے۔

(۳۰۴)''یہ اس لکھنؤ کی کہانی ہے جہاں طاقوں میں چراغ روشن ہوتے تھے۔ چھتوں میں گیس کے ہنڈے لٹکتے تھے اور جب ناول اختتام کو پہنچتا ہے تو لکھنؤ میں بجلی کی روشنی آ چکی ہوتی ہے، چائے کی پبلسٹی شروع ہو چکی ہوتی ہے۔ لوگ ایک نئے مشروب کے ذائقے سے آشنا ہو رہے ہوتے ہیں۔ یہ ناول ہمیں قدیم اور جدید لکھنؤ کے جغرافیہ سے بھی متعارف کراتا ہے اور جو تبدیلیاں رونما ہوئی ہیں وہ بھی اس ناول کا حصہ بنتی ہیں۔'' چار دیواری میں جاگیردارانہ ماحول کی توہم پرستی اور اخلاقی کمزوریوں کو بے نقاب کرتے ہوئے بھی زندگی کو آگے بڑھتے ہوئے دکھایا گیا ہے۔ جہاں چار دیواری میں بند اور اوہام پرستی کا شکار حضور بیگم، طلعت آرا اور مغلانیاں اور کنیزیں ہیں وہاں شہزادی ارجمند سلطانہ جیسی اعلیٰ تعلیم یافتہ، دلیر اور خود مختار خاتون بھی ہیں۔ (۳۰۵)''ہر بڑے ناول کا اپنا ایک اخلاقی نظریہ ہوتا ہے۔ شوکت صدیقی نے لکھنؤ کو کم و بیش ایک مکمل صورت میں پیش کرنے کی کوشش کرتے ہوئے معروضی اسلوب کو اپنایا ہے۔''

چار دیواری میں یہ آگے قدم بڑھاتی ہوئی دنیا اور بدلتے ہوئے سماج کے نقوش بڑی آہستہ روی کے ساتھ ہمارے سامنے آتے ہیں۔ شوکت صدیقی نے چار دیواری میں محبوس حضور بیگم اور طلعت آرا کو لکھنوی تہذیب کی زوال آمادہ خصوصیات یعنی جہالت اور اوہام پرستی کا استعارہ بنا کر پیش کیا ہے یہ اس استحصالی نظام کا حصہ ہیں جہاں خواتین پر باہر کی دنیا کی زندگی کے دروازے بند کر دیئے جاتے ہیں، ان کا ذہن منجمد ہوتا ہے، مرد جس طرح چاہتے ہیں انہیں استعمال کرتے ہیں، ان کی جہالت اور اوہام پرستی سے فائدہ اٹھاتے ہیں۔ حضور بیگم اور طلعت آرا اس معاشرتی استحصال کا شکار ہیں۔ چار دیواری میں محصور حضور بیگم سخت ادہام پرستی کا شکار ہیں، یہاں تک کہ ان کے شوہر نواب تقی کو ان کے بھائی نواب نقی نے جائیداد کی مقدمہ بازی کے دوران اپنے مصاحب کے ذریعے زہر دیکر مروایا تھا لیکن وہ اسے جنوں کی کارستانی سمجھتی تھیں۔ (۳۰۶)''نواب تقی کی موت کا سبب بھی وہ جنوں کو قرار دیتی تھیں اور یہ یقین دلانے کی کوشش کرتی تھیں کہ نواب تقی سے نادانستگی میں کوئی بے ادبی ہوگئی، جنوں نے جلال میں آ کر ان کا کلیجہ چبا ڈالا۔'' نواب تقی کی موت جن پراسرار حالات میں ہوئی تھی اس نے انہیں اس وہم میں مبتلا کر دیا تھا کہ اوپر کی منزل پر جنوں کا قبضہ ہے۔ حضور بیگم نے خوف اور دہشت کی ایسی فضا پیدا کر دی تھی کہ رات تو کجا دن میں بھی کوئی اوپر کی منزل کی طرف رخ نہ کرتا تھا۔ اس جہالت اور توہم پرستی نے حضور بیگم کی پرسکون زندگی میں افکار اور پریشانیوں کا دروازہ کھول دیا۔ ان کی ہمراز اور ہمدم وہ کنیزیں اور مغلانیاں تھیں جن کا موضوع گفتگو ہی جنوں اور بھوتوں کی کارستانیاں تھیں، یہ ایک ایسی پراسرار دنیا تھی جہاں انسانوں کے بجائے مافوق الفطرت عناصر کی حکمرانی تھی۔ محل سرا میں رہنے والوں پر جنوں کا خوف اور دہشت اس قدر طاری ہونا لازمی امر تھا، وہ ہر آنے والی مصیبت کو جنوں سے منسوب کرتی تھیں اور یہ خیال انہیں لرزہ براندام رکھتا تھا کہ کوئی ایسی بے ادبی سرزد نہ ہو جائے جو ان کی ناراضگی کا باعث ہو۔ مغلانیاں حضور بیگم کی زبانی جنوں کی کارگزاریوں کی داستانوں کو ناقابل یقین سمجھتے ہوئے بھی یقین کرنے پر مجبور تھیں۔ (۳۰۷)''سرکار آپ نے تو بڑی عجیب و غریب باتیں سنائیں، مغلانی نے دبی زبان سے اپنے شبہے کا اظہار کیا۔ عجیب و غریب تو ہیں مگر یہ باتیں بالکل درست ہیں، حضور بیگم نے نہایت اعتماد سے کہا۔''

عاملوں کے چکر، درگاہوں پر منت اور چڑھاوے، جھاڑ پھونک اور گنڈے تعویذ ان کی زندگی اسی دائرے میں گھومتی تھی۔ اس لئے کہ یہ چیزیں اس تہذیب کا لازمی جز تھیں۔ (۳۰۸)''شوکت صدیقی کی چار دیواری استعارہ نہ ہوتے ہوئے بھی اس تہذیب کی ذہنی حدود کو بڑی خوش اسلوبی سے سمیٹ لیتی ہے۔ اگر کوئی شخص لکھنؤ میں رہا ہے تو اسے گمان ہوگا کہ اس کی ان کرداروں سے چلتے پھرتے ملاقات

ہوئی ہے۔'' شوکت صدیقی نے ان کرداروں کے گرد جو طلسماتی اور پراسراریت کی فضا قائم کی ہے اور انہیں اپنے سائے سے بھی خوفزدہ دکھایا ہے۔ وہ دراصل اس معاشرت کی تہذیبی خصوصیت ہے۔ وہ اس طرح یہ بتانا چاہتے ہیں کہ جس معاشرے میں علم و دانش کی جگہ توہم پرستی اور جہالت نے سکہ جمالیا ہو، جہاں قرض دار اور دیوالیہ نوابین اپنی چھوٹی شان وشوکت اور انا پرستی کا شکار ہوں، جو محنت کی روزی حاصل کرنے کو اپنی خاندانی روایات کے خلاف سمجھتے ہوں، جہاں چوری چھپے کنیزوں سے تعلقات قائم کرنے کے بعد ان کی اولادوں کو سڑکوں پر بھیک مانگنے کے لئے چھوڑ دیا جائے۔ اس نظام کو بہرحال ختم ہو جانا چاہئے۔ شوکت صدیقی نے چار دیواری میں جس لکھنؤ کو پیش کیا ہے وہ نواب نصیر الدین حیدر اور واجد علی شاہ کے دور کا لکھنؤ نہیں بلکہ یہ وہ دور ہے جب اودھ کے نوابین کی حکومت ختم ہو چکی ہے۔ جاگیردار اور نواب داستان پارینہ کو سینے سے لگائے افلاس اور قرضوں کے بوجھ تلے سسک رہے ہیں۔ انگریزوں کی حکومت مضبوط ہو چکی ہے۔ پرانے جاگیردار ماضی کی یادوں اور گزرے ہوئے واقعات کے سہارے زندہ ہیں۔ بات بات پر اپنی خاندانی وجاہت کے حوالے ان کے ذہنی دیوالیہ پن کا پتہ دیتے ہیں۔ (۳۰۹) ''مغلانی بیٹھی سوچ رہی تھی کہ حضور بیگم نے اب تک بادشاہ نصیر الدین حیدر کا کوئی ذکر نہ کیا وہ بات بات پر ان کا حوالہ ضرور دیتی تھیں، ان کو توقع تھی کہ بادشاہ نصیر الدین حیدر کا ذکر اب آیا ہی چاہتا ہے۔''

طلعت آرا کے ساتھ جو حادثہ پیش آیا اور قیصر مرزا نے اپنے دوست آغا جانی کے مدد سے جس طرح طلعت آرا کی معصومیت اور سادہ لوحی سے فائدہ اٹھایا، وہ اس ماحول کا اثر تھا۔ طلعت آرا نے جس ماحول میں پرورش پائی تھی اور آنکھیں کھول کر محل سرا میں جناتوں کے قصے سنے تھے اس کے نتیجے میں وہ قیصر مرزا کو دیکھتے ہی پہلے تو وہ بے ہوش ہوگئی اور ہوش میں آنے کے بعد آغا جانی اور قیصر مرزا کو جن سمجھ کر دہائیاں دینے لگی۔ (۳۱۰) ''مولا نا مشکل کشا مجھے ان جنوں کے نرغے سے بچایئے، یا آقا مجھے بچایئے، دہائی دیتے دیتے وہ پھر بے ہوش ہوگئیں۔''

قیصر مرزا کا دوست آغا جانی کافی عیار شخص تھا اس نے قیصر مرزا کو مشورہ دیا تھا کہ طلعت آرا کی معصومیت اور سادہ لوحی سے فائدہ اٹھایا جائے۔ (۳۱۱) ''اماں طلعت آرا کی باتوں سے تو ایسا لگتا ہے کہ ہم دونوں کو کچھ جنات ونات سمجھ رہی ہے، تم نے غور نہیں کیا کس طرح رو رو کر دعائیں مانگ رہی تھی یا مولا مشکل کشا مجھے ان جنوں سے بچایئے۔''

طلعت آرا کو جس طرح ایک منصوبہ بندی کے تحت قیصر مرزا نے آغا جانی کے مشوروں پر عمل کرتے ہوئے برباد کیا، اسے اپنی ہوس کا نشانہ بنایا، اس کے ذریعہ نواب تقی کی جائیداد کے دستاویز حاصل کئے، ان سب کے پیچھے طلعت آرا کی حماقت سے زیادہ اس ماحول اور تربیت کا ہاتھ ہے جو اوہام پرستی کا ماحول تھا۔ جہاں انسانوں کے بجائے جناتوں کی دہشت اور اچھے برے واقعات کو جناتوں کی کارگزاریوں پر محمول کرنے کی روایت قائم تھی۔

قیصر مرزا کو وہ شاہ جنات کا ولی عہد اور آغا جانی کو اس کا غلام سمجھتی رہی۔ لیکن شوکت صدیقی نے طلعت آرا کے ذریعے اس حقیقت کا انکشاف کیا ہے کہ جہالت کی تاریکی جب دور ہو جاتی ہے تو اوہام پرستی اور فرسودہ روایات کے شکنجے بھی کمزور پڑ جاتے ہیں۔ چار دیواری کی یہ اہم خصوصیت ہے کہ یہاں وقت، ماحول اور ذہنیت کی تبدیلی کے ساتھ کرداروں کی سوچ اور ذہنی سطح میں بھی تبدیلی پیدا ہوتی ہے اور یہ سماجی بنیادوں کی تبدیلی کا واضح اشارہ ہے۔

شہزادی ارجمند سلطانہ طلعت آرا کی ماموں زاد بہن تھی، وہ حضور بیگم کے بھائی راجہ یاور علی خان کی بیٹی تھی۔ ارجمند سلطانہ کی

تربیت آزاد ماحول میں ہوئی تھی، اس نے جونیئر کیمبرج کیا ہوا تھا، راجہ یاور علی خان کا شمار انگریزوں کے وفاداروں میں ہوتا تھا، وہ انگریزوں کے ساتھ ٹینس کھیلتے اور وہسکی پیتے تھے۔ ارجمند سلطانہ ایک تو تعلیم یافتہ تھی دوسرے اس نے جس ماحول میں تربیت پائی تھی اس میں توہم پرستی اور دقیانوسیت کی جگہ جدید خیالات اور جدید تہذیب کا دور دورہ تھا۔ اس کی چھٹیوں کے ایام مسوری اور نینی تال میں گزرتے، گھوڑ سواری اور کشتی رانی اس کے مشاغل تھے۔ ارجمند سلطانہ کے ذریعہ جہاں شوکت صدیقی نے انگریزی تعلیم اور جدید دور کے ساتھ وابستہ تبدیلیوں کا احساس دلایا ہے، وہاں ان تبدیلیوں کے بغیر حضور بیگم اور طلعت آرا کو جہالت اور توہم پرستی کا شکار دکھایا ہے۔ وہ اس استحصالی نظام کا شکار ہیں جہاں عورت کی کوئی حیثیت نہیں، اس کی دنیا چار دیواری تک محدود ہے اور دوسری طرف ارجمند سلطانہ ہے جو توہم پرستی اور جہالت کے جال سے آزاد ہو چکی ہے لیکن اب وہ خود استحصال کرتی ہے۔ تعلیم اور آزاد خیالی کے باوجود وہ اسی کلاس کی نمائندہ ہے، ظلم، شقاوت اور استحصال جس کی بنیادی خصوصیات ہیں، تعلیم نے اس کے اندر آزاد خیالی پیدا کر دی ہے وہ توہم پرستی کی دنیا سے دور ہے لیکن جہاں تک طبقاتی کردار کا تعلق ہے، سفاکی اور ظلم اس کے اندر بھی موجود ہے۔

چار دیواری کا جب ہم حقائق کی سماجی بنیادوں کے اعتبار سے جائزہ لیتے ہیں تو اس کا احساس ہوتا ہے کہ جانگلوس کے جاگیردارانہ اور زمیندارانہ استحصالی نظام کی طرح یہاں بھی جاگیردارانہ نظام کے ظلم اور استحصال کی خصوصیت اجاگر کی گئی ہے اگرچہ محدود پیمانے پر ہی سہی لیکن چار دیواری میں بھی اس نظام کے خلاف نفرت اور اس کی تبدیلی کی خواہش واقعات کی تہہ میں موجود ہیں۔

ارجمند سلطانہ کو جنوں پر یقین نہیں (۳۱۲) ''پھوپھی جانی یہ جن کیا ہوتے ہیں؟ میرے پاس آج بھی ایسے خونخوار شکاری کتے موجود ہیں کہ کسی جن ون کو دیکھ لیں تو چیر پھاڑ کر ٹکڑے ٹکڑے کر دیں۔'' حضور بیگم سے یہ جاننے کے بعد کہ وہ طلعت آرا کی وجہ سے پریشان ہیں اور طلعت آرا ہر رات چھت پر جاتی ہے جہاں جنوں کی حکمرانی ہے، اسے حیرت ہوتی ہے۔ ارجمند سلطانہ کے لئے یہ بات عجیب و غریب ہی نہیں بلکہ مضحکہ خیز بھی تھی۔ حضور بیگم کے بارے میں اسے یہ تو پتہ تھا کہ وہ بیحد ضعیف الاعتقاد اور توہم پرست ہیں لیکن اس حد تک بے بس ہونے کا گمان نہ تھا ارجمند سطانہ کو طلعت آرا کی اڑی رنگت اور معصومیت نے بیحد متاثر کیا۔ حضور بیگم اس بات پر مصر تھیں کہ جنوں نے پہلے ان کے شوہر کی جان لی اور اب ان کی اکلوتی بچی کے در پے ہیں۔

(۳۱۳) ''یہ سب کچھ انہی کا کرم ہے جنہوں نے میرا سہاگ اجاڑا، اب میری بچی پر ان کا سایہ ہے۔ آج جمعرات ہے میں نے اسے اوپر جانے سے روک لیا ہے، دیکھو اب کیا آفت نازل ہوتی ہے۔'' ارجمند سلطانہ کے لئے یہ بات انتہائی مضحکہ خیز بھی تھی اور پریشان کن بھی، وہ تو جنوں کے وجود سے ہی منکر تھی۔ طلعت آرا نے جب ارجمند سلطانہ کے گلے سے لپٹ کر روتے ہوئے کہا (۳۱۴) ''رانی بجیا خدا کے لئے مجھے بچا لیجئے نہیں تو میں مر جاؤں گی۔'' ارجمند سلطانہ نے اس کے لئے اپنے دل میں ایک ممتا کی کیفیت محسوس کی اور اسی وقت اس نے فیصلہ کر لیا کہ اس راز سے وہ ہر قیمت پر پردہ اٹھائے گی۔ طلعت آرا کی حفاظت کو ارجمند سلطانہ نے اپنا فرض جانا اور حضور بیگم کی دہشت، خوف اور ہراسانی کو نظر انداز کرتے ہوئے وہ اوپر کی منزل پر پہنچ گئی۔ اوپر کی منزل میں قدم رکھتے ہیں وہاں آسیبی ماحول اور ڈراؤنی فضا نے اسے بھی متاثر کیا۔ حضور بیگم کی باتوں نے اس میں ایک وقتی سی بزدلی پیدا کر دی تھی لیکن جلد ہی اس نے اپنے خوف اور دہشت پر قابو پا لیا لیکن کمرے میں قدم رکھتے ہی وہ سناٹے میں آ گئی، کمرہ تازہ موتیے کے پھولوں کی خوشبو سے مہک رہا تھا۔ اگربتی کی خوشبو کمرے میں پھیلی ہوئی تھی، صاف و شفاف بستر پلنگ پر لگا تھا، کوئی کمزور ارادے کا شخص اس ماحول میں گھڑی بھر بھی نہ رکتا لیکن

ارجمند سلطانہ کافی دلیر اور خود اعتمادی کی مالک تھی۔ جاسوسی ناولوں کے مطالعہ نے اس میں تجسّس کا مادہ پیدا کر دیا تھا، وہ عمر کے اس حصے میں تھی جہاں جوانی کا دروازہ بند ہو جاتا ہے اور بڑھاپے کے کواڑ کھل جاتے ہیں۔ وہ ایک بڑی جاگیر کی مالک تھی لیکن شادی کی بندھنوں سے آزاد تھی۔ ماضی کی یادوں میں گم وہ مسہری پر دراز ہو گئی، جلد ہی نیند نے اسے اپنے آغوش میں لے لیا۔

قیصر مرزا کے وہم و گمان میں بھی نہ تھا کہ اس بستر پر طلعت آرا کے سوا کوئی اور بھی ہو سکتا ہے۔ قیصر مرزا جس نے جنوں کے بادشاہ کے ولی عہد کا روپ دھارا ہوا تھا، اسے جلد ہی احساس ہو گیا یہ طلعت آرا نہیں بلکہ کوئی اور ہے، قیصر مرزا جنوں کے شہزادے کے روپ میں خاصا دلکش اور وجیہہ نظر آ رہا تھا۔ تھوڑی دیر کے لئے وہ اسے واقعی جنوں کا شہزادہ سمجھنے پر مجبور ہو گئی۔ اس پر تھوڑی سی خوف اور دہشت کی کیفیت بھی طاری ہوئی لیکن جلد ہی وہ اپنے حواس پر قابو پا کر اس نے بتایا کہ وہ رانی حیدر گڑھ پرنسس ارجمند سلطانہ ہے۔ قیصر مرزا کے لئے یہ اطلاع ایک دھماکے سے کم نہ تھی۔ ارجمند سلطانہ کے لب و لہجے میں وہ رعب اور دبدبہ تھا جو اس مخصوص طبقے کی پہچان ہے۔ قیصر مرزا کا سارا نشہ ہرن ہو گیا۔ ارجمند سلطانہ نے صاف صاف کہہ دیا کہ نہ تو میں توہم پرست ہوں، نہ جنوں کی قائل ہوں۔ قیصر مرزا بھی توہم پرستی کے ماحول کا پروردہ تھا اور بچپن سے ہی جنوں اور پریوں کی کہانیاں سن سن کر جوان ہوا تھا۔ اس نے ارجمند سلطانہ کے بگڑے ہوئے تیور سے اندازہ لگا لیا کہ اب یہ کھیل ختم ہو چکا ہے۔ ارجمند سلطانہ نے اسے بتایا کہ اس نے جو فراڈ کیا ہے اس کی سزا میں وہ جیل خانے کی ہوا بھی کھا سکتا ہے۔ قیصر مرزا اس دھمکی سے بے حد مرعوب ہوا، اسے ارجمند سلطانہ کی دلیری اور بہادری پر حیرت تھی۔

شوکت صدیقی نے یہاں ارجمند سلطانہ کو ایک بدلتی ہوئی دنیا کی بہادر عورت کی علامت بنا کر پیش کیا ہے، اس لئے کہ سماجی بنیادوں کی تبدیلی کے عمل میں مضبوط اور نڈر عورت کا نمایاں کردار ہوتا ہے۔ لیکن ابھی وہ تبدیلی رونما نہیں ہوئی تھی، صرف روپ بدلا تھا۔ بے بس اور مظلوم عورت کے بجائے اب ایک ایسی عورت سامنے آتی ہے جو بدلتی ہوئی دنیا سے باخبر ہے اگر چہ وہ خود اس ظالمانہ نظام کی پیداوار ہے لیکن یہ ضرور ہے کہ حرص و ہوس کا نشانہ بننے والی عورتیں کسی سماجی تبدیلی کا سراغ نہیں دے سکتیں ان میں اتنی ہمت نہیں ہوتی کہ اپنا دفاع کر سکیں، ارجمند سلطانہ نے اس پراسرار راز سے پردہ اٹھا دیا جس نے بارہ دری کے مکینوں کا جینا دوبھر کر دیا تھا اور جہاں طلعت آرا جیسی معصوم، سادہ لوح اور ڈرپوک لڑکی کے دامن عزت کو تار تار کر دینا معمولی سی بات تھی۔ ارجمند سلطانہ کے نڈر پن اور طلعت آرا کی حماقت اور بیوقوفی میں حقائق کی سماجی بنیادوں کا اشارہ موجود ہے۔

قیصر مرزا خود ایک خاندانی رئیس زادہ تھا۔ اگر چہ اب ریاست نام کی ہی رہ گئی تھی، اس کے والد نواب بوٹا کا بال بال قرض میں بندھا تھا۔ آمدنی کی کوئی صورت نہ تھی اور مہاجن کے ہاتھوں ساری جائیداد رہن ہو چکی تھی۔ یہ کہا جا سکتا ہے کہ (۳۱۵) ''مختلف تہذیبی ماحول اور کرداروں کو پیش کرتے ہوئے ان ناولوں میں بھی معاشی رشتے کو اولیت حاصل ہے۔'' خاندانی جاگیروں کی آمدنی جب ختم ہو گئی تو جھوٹی شان و شوکت اور خاندانی وجاہت کو برقرار رکھنے کے لئے جاگیریں فروخت اور رہن ہوتی رہیں۔ قیصر مرزا کا خاندان بھی کبھی رئیسوں کا خاندان تھا لیکن شاہ خرچیوں نے لکھ اور کنگال کر دیا تھا۔ پھر دوستیاں اور یارانے ایسے لوگوں سے تھے جو اوباش طبع اور گھٹیا درجے کے تھے۔ آغا جانی بھی شیدی کی اولاد تھا، قیصر مرزا کی اس سے گہری دوستی تھی اور دولت حاصل کرنے کے لئے آغا جانی اور قیصر مرزا خزانے کی تلاش کے سلسلے میں بارہ دری سے متصل عمارت عشرت منزل کے تہہ خانے میں کھدائی کر رہے تھے۔ دراصل معاشرے کے یہ افراد محنت اور زورِ بازو سے پیسہ کمانے کی صلاحیت سے محروم ہو چکے تھے۔ ان کے لئے دفینے کی تلاش دولت کے حصول کا سہل اور آسان راستہ تھا۔

آغا جانی نے ہی ساری منصوبہ بندی کی تھی، قیصر مرزا اور طلعت آرا کے درمیان جو کچھ ہوا دراصل وہ آغا جانی کی دماغی اختراع تھی، اس لئے کہ وہ ڈراموں میں ایکٹنگ بھی کرتا تھا اور اب تہہ خانے میں لوبان اور اگربتی جلا کر چلہ کشی کے ذریعے دفینے تک رسائی کی کوشش میں مصروف تھا۔ طلعت آرا کو خوفزدہ کرنے اور فرضی جنوں کے شہزادے اور غلام کی ایکٹنگ کے ذریعے اپنے احکامات کی تعمیل پر مجبور کرنے میں بھی اس کا بڑا ہاتھ تھا۔ لیکن ارجمند سلطانہ نے اس ڈرامے کا ڈراپ سین اس طرح کیا کہ قیصر مرزا کے پھندے سے طلعت آرا کو نجات مل گئی۔

شوکت صدیقی کے یہاں حقائق کی سماجی بنیادوں کے مطالعہ میں اوہام پرستی نے اس معاشرے میں جس طرح دلوں میں گھر کر لیا تھا اس کی تفصیل حیرت ناک نظر آتی ہے۔ ارجمند سلطانہ کی صحیح سلامت واپسی کو بھی حضور بیگم کی اوہام پرستی نے کسی موکل کا کارنامہ سمجھا۔ (۳۱۶) ''میں تو کہتی ہوں ارجمند تمہارے قبضے میں کوئی موکل وکل ہے یا کسی کا سایہ ہے اور کسی بہت اچھی ہستی کا سایہ ہے، تبھی تو بے دھڑک کھٹ کھٹ کرتی اوپر چلی گئیں۔'' لیکن ارجمند سلطانہ جانتی تھی کہ اگر وہ انہیں یہ بتا بھی دے کہ جنہیں وہ جنات سمجھ رہی ہیں وہ انسان ہیں اور ان کی توہم پرستی نے انہیں اتنا بے خوف بنا دیا ہے کہ وہ ان کی معصوم بچی کو ہر رات اوپر بلا کر اس کی عزت سے کھیلتے ہیں تو حضور بیگم ہرگز یہ باور نہ کرتیں، لہٰذا ارجمند سلطانہ نے بھی خاموشی اختیار کر لی۔ طلعت آرا کے ذہن پر بھی شہزادہ گل رخ اور اس کے غلام عنبر کا خوف مسلط تھا۔ ارجمند سلطانہ اسے اس بے وجہ وہم اور خوف کے حصار سے نکالنا چاہتی تھی لیکن یہ اتنا آسان نہ تھا۔ اس لئے کہ اسے یہ بتایا گیا تھا کہ جن آتشی ہوتے ہیں، وہ انسانی صورت اختیار کر کے بھی جن ہی رہتے ہیں۔ طلعت آرا نے دنیا میں آتے ہی جنوں اور آسیب کی کہانیاں سنی تھیں اس کے علاوہ وہ کچھ نہیں جانتی تھی۔ لہٰذا ارجمند سلطانہ نے حضور بیگم اور طلعت آرا کو کچھ نہ بتانے میں ہی مصلحت جانی۔ ارجمند سلطانہ نے طلعت آرا کو قیصر مرزا اور آغا جانی کے چنگل سے تو چھڑا لیا تھا لیکن آزاد خیال اور تعلیم یافتہ ہونے کے باوجود جاگیردارانہ طبقے کی سوچ اور رُعب وطنطنہ اس کے اندر موجود تھا۔ وہ غیر شادی شدہ تھی، دولت اور خودمختاری نے اسے اوباش بھی بنا دیا تھا۔ ایک طرف تو طلعت آرا کو قیصر مرزا نے دھوکہ دہی سے جس طرح برباد کیا تھا وہ اس کا بدلہ لینا چاہتی تھی، دوسری طرف قیصر مرزا کی مردانہ وجاہت نے اسے قیصر مرزا کی طرف مائل کر دیا تھا۔ دراصل شوکت صدیقی نے ارجمند سلطانہ کے ذریعے اس بات کا احساس دلایا ہے کہ اگر جہالت اور توہم پرستی نے حضور بیگم اور طلعت آرا سے حقیقت کے ادراک کی قوت ختم کر دی تھی تو ارجمند سلطانہ کی تعلیم، دولت، ثروت اور حد سے بڑھی ہوئی خود اعتمادی نے اسے بیحد خودغرض، چالاک اور مغرور بنا دیا تھا۔ اس لئے کہ تعلیم نے اس کا طبقاتی مزاج نہیں بدلا، وہ اوّل و آخر رانی حیدر گڈھ ہی ہے۔ اس کی جوانی کا آفتاب لب بام آچکا تھا، قیصر مرزا جو طلعت آرا جیسی حسین اور معصوم لڑکی کے حسن کا خوشہ چین رہ چکا ہو، اس کے لئے رانی حیدر گڑھ جیسی ادھیڑ عمر کی خاتون کیا حیثیت رکھتی ہے۔ لہٰذا اس نے قیصر مرزا کو ملتفت کرنے کے لئے پروفیسر سانیال کا قصہ گڑھا، یہ نہایت پراسرار قصہ تھا لیکن اس کا حقیقت سے کوئی واسطہ نہ تھا۔ ارجمند سلطانہ نے قیصر مرزا کو بتایا کہ پروفیسر سانیال نے اپنی بیمار بیٹی کے لئے اس سے اس کی زندگی کا ایک سال قرض مانگا تھا اور پھر اس پورے سال کے قرض کو ایک ایک دن کر کے واپس کیا۔ ارجمند سلطانہ نے بتایا کہ اب اس قرض کا آخری دن باقی ہے جسے وہ قیصر مرزا کے ساتھ گزارنا چاہتی ہے۔ وہ اس کی جوانی کا آخری دن ہوگا۔ اس نے قیصر مرزا کو طلعت آرا سے دور کر دیا تھا اور اس دکھ کی تلافی کی یہی صورت تھی کہ وہ ایک دن جو اس کی حسن جوانی کا آخری دن ہے، قیصر مرزا کے ساتھ گزارے۔ لیکن اس نے قیصر مرزا سے وعدہ لیا کہ یہ راز وہ کسی پر ظاہر نہیں کرے گا۔ اس لئے کہ اس کی جوانی کا آخری دن بہت قیمتی

آغا جانی نے ہی ساری منصوبہ بندی کی تھی، قیصر مرزا اور طلعت آرا کے درمیان جو کچھ ہوا دراصل وہ آغا جانی کی دماغی اختراع تھی، اس لئے کہ وہ ڈراموں میں ایکٹنگ بھی کرتا تھا اور اب تہہ خانے میں لوبان اور اگربتی جلا کر چلہ کشی کے ذریعے دفینے تک رسائی کی کوشش میں مصروف تھا۔ طلعت آرا کو خوفزدہ کرنے اور فرضی جنوں کے شہزادے اور غلام کی ایکٹنگ کے ذریعے اپنے احکامات کی تعمیل پر مجبور کرنے میں بھی اس کا بڑا ہاتھ تھا۔ لیکن ارجمند سلطانہ نے اس ڈرامے کا ڈراپ سین اس طرح کیا کہ قیصر مرزا کے پھندے سے طلعت آرا کو نجات مل گئی۔

شوکت صدیقی کے یہاں حقائق کی سماجی بنیادوں کے مطالعہ میں اوہام پرستی نے اس معاشرے میں جس طرح دلوں میں گھر کرلیا تھا اس کی تفصیل حیرت ناک نظر آتی ہے۔ ارجمند سلطانہ کی صحیح سلامت واپسی کو بھی حضور بیگم کی اوہام پرستی نے کسی موکّل کا کارنامہ سمجھا۔ (۳۱۶) ''میں تو کہتی ہوں ارجمند تمہارے قبضے میں کوئی موکّل وکّل ہے یا کسی کا سایہ ہے اور کسی بہت اچھی ہستی کا سایہ ہے، تبھی تو بے دھڑک کھٹ کھٹ کرتی اوپر چلی گئیں۔'' لیکن ارجمند سلطانہ جانتی تھی کہ اگر وہ انہیں یہ بتا بھی دے کہ جنہیں وہ جنّات سمجھ رہی ہیں وہ انسان ہیں اور ان کی توہم پرستی نے انہیں اتنا بے خوف بنا دیا ہے کہ وہ ان کی معصوم بچی کو ہر رات اوپر بلا کر اس کی عزت سے کھیلتے ہیں تو حضور بیگم ہرگز یہ باور نہ کرتیں، لہٰذا ارجمند سلطانہ نے بھی خاموشی اختیار کرلی۔ طلعت آرا کے ذہن پر بھی شہزادہ گل رخ اور اس کے غلام عنبر کا خوف مسلط تھا۔ ارجمند سلطانہ اسے اس بے وجہ وہم اور خوف کے حصار سے نکالنا چاہتی تھی لیکن یہ اتنا آسان نہ تھا۔ اس لئے کہ اسے یہ بتایا گیا تھا کہ جن آتشی ہوتے ہیں، وہ انسانی صورت اختیار کر کے بھی جن ہی رہتے ہیں۔ طلعت آرا نے دنیا میں آتے ہی جنوں اور آسیب کی کہانیاں سنی تھیں اس کے علاوہ وہ کچھ نہیں جانتی تھی۔ لہٰذا ارجمند سلطانہ نے حضور بیگم اور طلعت آرا کو کچھ نہ بتانے میں ہی مصلحت جانی۔ ارجمند سلطانہ نے طلعت آرا کو قیصر مرزا اور آغا جانی کے چنگل سے تو چھڑا لیا تھا لیکن آزاد خیال اور تعلیم یافتہ ہونے کے باوجود جاگیردارانہ طبقے کی سوچ اور رُعب و طنطنہ اس کے اندر موجود تھا۔ وہ غیر شادی شدہ تھی، دولت اور خودمختاری نے اسے اوباش بھی بنا دیا تھا۔ ایک طرف تو طلعت آرا کو قیصر مرزا نے دھوکہ دہی سے جس طرح برباد کیا تھا وہ اس کا بدلہ لینا چاہتی تھی، دوسری طرف قیصر مرزا کی مردانہ وجاہت نے اسے قیصر مرزا کی طرف مائل کر دیا تھا۔ دراصل شوکت صدیقی نے ارجمند سلطانہ کے ذریعے اس بات کا احساس دلایا ہے کہ اگر جہالت اور توہم پرستی نے حضور بیگم اور طلعت آرا سے حقیقت کے ادراک کی قوت ختم کر دی تھی تو ارجمند سلطانہ کی تعلیم، دولت، ثروت اور حد سے بڑھی ہوئی خود اعتمادی نے اسے بیحد خودغرض، چالاک اور مغرور بنا دیا تھا۔ اس لئے کہ تعلیم نے اس کا طبقاتی مزاج نہیں بدلا، وہ اوّل و آخر رانی حیدر گڑھ ہی ہے۔ اس کی جوانی کا آفتاب لب بام آچکا تھا، قیصر مرزا جو طلعت آرا جیسی حسین اور معصوم لڑکی کے حسن کا خوشہ چین رہ چکا ہو، اس کے لئے رانی حیدر گڑھ جیسی ادھیڑ عمر کی خاتون کیا حیثیت رکھتی ہے۔ لہٰذا اس نے قیصر مرزا کو ملتفت کرنے کے لئے پروفیسر سانیال کا قصہ گڑھا، یہ نہایت پُراسرار قصہ تھا لیکن اس کا حقیقت سے کوئی واسطہ نہ تھا۔ ارجمند سلطانہ نے قیصر مرزا کو بتایا کہ پروفیسر سانیال نے اپنی بیمار بیٹی کے لئے اس سے اس کی زندگی کا ایک سال قرض مانگا تھا اور پھر اس پورے سال کے قرض کو ایک ایک دن کر کے واپس کیا۔ ارجمند سلطانہ نے بتایا کہ اب اس قرض کا آخری دن باقی ہے جسے وہ قیصر مرزا کے ساتھ گزارنا چاہتی ہے۔ وہ اس کی جوانی کا آخری دن ہوگا۔ اس نے قیصر مرزا کو طلعت آرا سے دور کر دیا تھا اور اس دکھ کی تلافی کی یہی صورت تھی کہ وہ ایک دن جو اس کی حسن جوانی کا آخری دن ہے، قیصر مرزا کے ساتھ گزارے۔ لیکن اس نے قیصر مرزا سے وعدہ لیا کہ یہ راز وہ کسی پر ظاہر نہیں کرے گا۔ اس لئے کہ اس کی جوانی کا آخری دن بہت قیمتی

ہے اور بہت سے اس کے طلبگار رہیں۔ ارجمند سلطانہ نے اس طرح چالا کی سے قیصر مرزا کے جذبات کو ابھارا کہ وہ بالکل بے قابو ہو گیا۔ حیدر گڈھ جانے اور ارجمند سلطانہ کو جوان اور حسین دیکھنے کی آرزو نے اسے بیقرار کر دیا۔ لیکن قیصر مرزا یہ نہ جان سکا کہ یہ رانی حیدر گڈھ کی ایک چال تھی، یہ اس کی طبقاتی خصوصیت کا کرشمہ تھا کہ وہ انسانوں کے جذبات سے کھیلے اور لطف اندوز ہونے کے بعد انہیں موت کے گھاٹ اتار دے۔ یہ استحصال کا ایسا پہلو ہے جو جاگیردارانہ نظام سے وابستہ ہے۔ ارجمند سلطانہ کی عشرت گاہ میں جو ایک بار داخل ہوتا وہ پھر زندہ وہاں سے نکل نہیں سکتا۔ قیصر مرزا کو بھی حیدر گڈھ اسی لئے بلایا گیا تھا۔ اس کے شوق اور اضطراب کو ارجمند سلطانہ نے ایسی ہوا دی کہ وہ بے تابانہ حیدر گڈھ جا پہنچا۔ لیکن ارجمند سلطانہ کو اس بار شکست کا سامنا کرنا پڑا۔ اس لئے کہ اس کی خادمہ خاص صندلی جو اس کام پر مقرر تھی کہ حیدر گڈھ میں رات گزارنے والے مہمانوں کو پہلے تو اپنے حسن کے دام میں الجھائے، انہیں شراب کے جام پیش کرے اور جب وہ مدہوش ہو جائیں تو آدھی رات کے بعد انہیں ارجمند سلطانہ کے پاس پہنچائے۔ لیکن اس بار ایسا نہ ہو سکا، ارجمند سلطانہ کے انتقام کی آگ نہ بجھ سکی بلکہ اس آگ نے خود اسے جلا دیا۔ ارجمند سلطانہ نے وقتی عیش کے لئے قیصر مرزا کو پسند کیا تھا۔ پھر اسے طلعت آرا کے ساتھ کئے گئے سلوک کا بدلہ بھی لینا تھا۔ قیصر مرزا کو ختم کرنے کے بعد اس کی منصوبہ بندی مکمل ہو جاتی۔ اس نے قیصر مرزا کو اپنے دام میں الجھانے کے لئے داستانوں جیسے تحیر خیز قصے کا سہارا بھی لیا لیکن نتیجہ اس کی امیدوں کے برعکس نکلا۔

یہاں یہ ڈرامائی انکشاف کے صندلی ارجمند سلطانہ کی حقیقی بیٹی ہے، اس استحصالی نظام کے ایک گھناؤنے رخ سے پردہ اٹھاتا ہے۔ رسوائی اور بدنامی کے ڈر سے اس نے اپنی بچی کو ڈرائیور کے حوالے کر دیا تھا۔ یہ بھی اس استحصال کی ایک شکل ہے جسے چاردیواری میں پیش کیا گیا ہے۔ ارجمند سلطانہ کی طرح صندلی بھی قیصر مرزا کی مردانہ وجاہت سے متاثر ہوئی۔ اس نے اب تک وہی کیا تھا جو ارجمند سلطانہ نے چاہا تھا۔ اسے معلوم تھا کہ قیصر مرزا کے ساتھ بھی وہی ہوگا جو دوسروں کے ساتھ ہوتا رہا ہے لیکن قیصر مرزا کو بچانے کے لئے وہ اس عورت کے مدمقابل آ کھڑی ہوئی، جو اس کی ماں تو تھی لیکن ممتا اور رحم سے عاری ایک ظالم اور جابر جاگیردارنی بن گئی تھی۔ (۳۱۷) ''صندلی نے نظریں اٹھا کر ارجمند سلطانہ کی جانب دیکھا، میں چاہتی ہوں وہ یہاں نہ آئیں، میں انہیں یہاں نہیں آنے دوں گی۔'' ارجمند سلطانہ نے سمجھ لیا کہ صندلی قیصر مرزا کی محبت میں گرفتار ہو گئی ہے۔ ایک کنیز کو کب یہ حق حاصل ہے کہ وہ مالکن کی برابری کرے۔ ارجمند سلطانہ کے اندر کی جاگیردارنی بپھر گئی، اس نے صندلی کے منہ پر طمانچہ رسید کیا اور اسے اس کی اوقات یاد دلائی، لیکن صندلی اپنی جگہ جمی رہی، اسے اپنی بے بسی اور بیچارگی کا احساس تھا، اسے اپنی ماں کے گھر میں کنیز اور خادمہ کی زندگی نصیب ہوئی، وہ رو رہی تھی۔ یہ لمحہ رانی ارجمند سلطانہ کی زندگی کا وہ لمحہ تھا جو احساس شکست پر مبنی تھا اور جس میں احساس ندامت بھی موجود تھا۔ صندلی کو گلے لگانے کے بعد وہ روتی رہی، صندلی نے اس کی سوئی مامتا کو جگا دیا تھا اس شرمندگی اور ندامت نے اسے مجبور کیا کہ وہ اپنے ہاتھوں اپنی زندگی کا خاتمہ کر لے۔ ارجمند سلطانہ کی خودکشی سے صندلی کے ہاتھ کچھ نہ آیا اس نے اپنی ساری جائیداد طلعت آرا کے نام لکھ دی تھی۔ لیکن یہاں احساس ہوتا ہے کہ ارجمند سلطانہ اور طلعت آرا دونوں کے مقابلے میں صندلی کا دل وسیع اور انسانی دردمندی سے معمور تھا۔ انسانی استحصال کی یہ ایک نہایت دردناک صورت ہے، جو چاردیواری میں ملتی ہے۔ ارجمند سلطانہ کے ہاتھوں اس کی اپنی بیٹی صندلی استحصال کا شکار ہوئی، اس سے اس طبقے کی بے رحمی ظاہر ہوتی ہے۔ (۳۱۸) ''نہ معلوم آپ کی طرح کتنوں کو اسی طرح رات کے سناٹے میں بلایا گیا، ان کے ساتھ نت نئے سوانگ رچائے گئے، ان کو مختلف طریقوں سے طرح طرح کی نشہ آور اشیا پلا کر مدہوش اور دیوانہ بنایا جاتا، بالکل اسی طرح جیسے چند گھنٹے پہلے آپ کی حالت

ہو رہی تھی۔ ان سب کی دیوانگی کا نشانہ مجھے بننا پڑتا، مجھ پر کیا کیا بیتی، میری کیا کیا درگت بنی اس کا کچھ اندازہ تو آپ بھی لگا سکتے ہیں۔"

یہاں قصے کے ساتھ حقائق کی سماجی بنیادوں کی مختلف جہتیں ہمارے سامنے آتی ہیں اور اس کا بھی پتہ چلتا ہے کہ قیصر مرزا بھی اس استحصالی نظام کا حصہ تھا، اس نے جوان اور نوخیز صندلی کو دھتکار کر عمر رسیدہ ارجمند سلطانہ کی قربت حاصل کرنا چاہی، اس لئے کہ صندلی کنیز تھی اور ارجمند سلطانہ ایک بڑے تعلقے کی مالک جاگیر دارنی۔ شوکت صدیقی نے چار دیواری میں جس سماجی بنیادوں کی تبدیلی کی خواہش کا اظہار کیا ہے وہ کہنہ اور بوسیدہ ہو چکا ہے۔ دراصل ایسے معاشرے میں جہاں لوگ معاشی پسماندگی کے باوجود توہمات اور رسومات کے پابند ہوں وہاں اس نظام کے خاتمے کے بغیر اس سے چھٹکارا نہیں پایا جاسکتا۔ اس بنیادی تبدیلی کی خواہش کا اظہار چار دیواری میں واقعات اور کرداروں کے ذریعہ ہوا ہے۔ البتہ تعلیم اس معاشرے کے کردار میں اپنی ذات سے متعلق بیداری پیدا کر سکتی ہے۔ طلعت آرا نے جو توہم پرستی کے ماحول میں پلی بڑھی تھی، شادی کے بعد اس کے شوہر نے جو خود اعلیٰ تعلیم یافتہ تھا اس کی تعلیم کا بھی بندوبست کیا اور پھر تعلیم نے اس میں اپنی ذات کا شعور پیدا کیا۔ قیصر مرزا جسے وہ جنوں کا شہزادہ گل رخ سمجھتی تھی جب صندلی کے ذریعہ طلعت آرا سے ملنے کے لئے انتہائی خطرناک حالات میں پتلی کارنس پر چلتا ہوا اس کے کمرے تک جا پہنچا تو اس کا ردِعمل مختلف تھا۔ دراصل قیصر مرزا کی مالی حالت انتہائی خراب ہو چکی تھی۔ وہ ایسا امیرزادہ تھا جس کی نظر ہمیشہ دوسروں کی دولت پر ہوتی ہے۔ اسے جب یہ پتہ چلا کہ طلعت آرا کے شوہر نے اس کے بچے گلفام کا گلہ گھونٹ کر مار ڈالا ہے تو اسے یکایک احساس ہوا کہ گلفام کی موت طلعت آرا کے لئے اس کے شوہر سے طلاق لینے کا بہانہ بن سکتی ہے۔ طلعت آرا بے انتہا دولت مند تھی، پھر ارجمند سلطانہ کی وسیع جاگیر کی مالک بننے کے بعد قیصر مرزا کی اس میں دوبارہ دلچسپی بے جا نہ تھی۔ وہ اس موقع سے فائدہ اٹھانا چاہتا تھا لیکن طلعت آرا اب توہم پرستی کے جال سے آزاد ہو چکی تھی۔ اس نے قیصر مرزا کو ایسا آڑے ہاتھوں لیا کہ قیصر مرزا کی سٹی گم ہو گئی۔ وہ طلعت آرا کو اس کے شوہر کے خلاف ورغلانے آیا تھا لیکن طلعت آرا نے طنز کے نوکیلے نشتروں سے اس کا سینہ چھلنی کر دیا (۳۱۹) "طلعت آرا اب بارہ دری کی چار دیواری میں بند رہنے والی لڑکی نہیں رہی تھی جو آنکھ بند کر کے اس کی ہر بات تسلیم کر لیتی تھی، اب وہ تبدیل ہو چکی تھی، چار دیواری کے حصار سے باہر آ گئی تھی۔" چار دیواری سے باہر نکل آنے والی طلعت آرا توہم پرستی سے چھٹکارا پا کر اب مصلحت کے تحت اس بات کو بھی تسلیم کرنے کو تیار تھی کہ گلفام کا خون جنوں نے نہیں اس کے شوہر نے کیا ہے، تعلیم نے اس کے اندر مصلحت پسندی پیدا کر دی تھی۔ اس کی یہ مصلحت پسندی دراصل اس کی اس روشن خیالی اور ذہنی کشادگی کی علامت ہے جو تعلیم نے اس کے اندر پیدا کی تھی۔ طلعت آرا حقیقت کو جانتے ہوئے بھی شوہر سے صلح کرنے پر مجبور ہو گئی، اس لئے کہ اسے یہ خیال تھا کہ اب جس بچے کی وہ ماں بننے جا رہی ہے کہیں باپ کے سائے سے محرومی کے باعث اس کا حشر بھی گلفام جیسا نہ ہو۔ طلعت آرا کے سوچ کا یہ رخ ایک نئی زندگی کا اشارہ ہے، اپنے ہونے والے بچے کے مستقبل کی خاطر اس نے سمجھوتے کا راستہ اختیار کیا۔

شوکت صدیقی نے چار دیواری میں جن سماجی حقائق کا احاطہ کیا ہے وہ اسرار و طلسم اور ڈرامائی منظر کشی سے معمور ہوتے ہوئے بھی وسیع حدود رکھتے ہیں۔ ان کے ذریعے ایک پورے معاشرے کی ترجمانی کی گئی ہے۔ شوکت صدیقی نے چار دیواری میں لکھنؤ کی تہذیب و ثقافت کی دلکش مرقع کشی کی ہے۔ (۳۲۰) "ہم چار دیواری کے حوالے سے لکھنؤ کے موسموں، رسم و رواج، تقریبات، توہم پرستی، تہذیبی اور سماجی اقدار سے ہی بھرپور انداز میں متعارف نہیں ہوتے بلکہ اس دور کے جیتے جاگتے سانس لیتے انسانوں سے بھی پوری طرح جانکاری حاصل کرتے ہیں۔" یہاں نوچندی کے بسنت کی بہار اور کنکوے بازی کی باقاعدہ تقریبوں کے دلکش اور خوبصورت نظارے

ہیں۔ بسنت پر شاہ مینا کی درگاہ پر عرس کا اجتماع، نذر و نیاز، گنڈوں اور تعویذوں پر اعتقاد، شاہ مینا کے مزار پر لگنے والا میلا اور اس میلے میں ہر خاص و عام کی بھرپور شرکت (۳۲۱) ''آج بھی بسنت کی نوچندی تھی، دن چڑھتے ہی شاہ مینا کے مزار کی چہل پہل شروع ہو گئی تھی، جب دو گھڑی دن رہ جائے گا اور ڈوبتے سورج کی دھوپ پھیکی پڑ جائے گی تو مزار پر دھوم دھام سے گاگر چڑھے گی، پچھلے کئی برس سے چوک کی مشہور طوائف اختری گاگر چڑھاتی تھی، اس کے ہمراہ چوک کی دوسری طوائفیں بھی ہوتی تھیں۔ گاگر کے جلوس میں شرکت کے لئے طوائفیں دوپہر ہی سے بناؤ سنگھار شروع کر دیتیں۔ بسنتی لباس زیب تن کرتیں، جس بالا خانے کی جانب نظر اٹھتی بسنتی آنچل لہراتے۔'' لکھنؤ کی سماجی زندگی میں طوائفوں کا بڑا عمل دخل تھا۔ طوائفیں ایک طرح سے انسٹی ٹیوشن کا درجہ رکھتی تھیں، تقریب اور تہواروں میں یہ طوائفیں بڑھ چڑھ کر حصہ لیتیں۔

چار دیواری میں سماجی حالات اس طرح پیش کئے گئے ہیں کہ نئی دنیا کے ابھرتے نقوش کے ساتھ پرانی دنیا کے تہذیبی آثار اور روایتی اقدار بھی نظروں کے سامنے آتے ہیں۔ (۳۲۲) ''یہاں قدیم لکھنؤ کی بعض انوکھی اور حیران کن رسموں سے قارئین پہلی بار آشنا ہوتے ہیں'' بچے کی پیدائش سے لیکر چھٹی تک کے احوال ان تہذیبی نقوش کو اجاگر کرتے ہیں جواب داستان پارینہ بن چکے ہیں۔ (۳۲۳) ''زچہ خانے سے دائی کی صدا بلند ہوتے ہی ایک ماما نے چولہا پھونکنے کی پھکنی منہ سے لگا کر بھوں بھوں بجانا شروع کر دی، خادمہ نے زور زور سے توا پیٹا، کوئی لکڑی لیکر ٹن ٹن تھالی بجانے لگی، اس شور و غل کا مقصد یہ تھا کہ بلائیں اور بدارواح دور ہو جائیں۔'' اسی طرح چھٹی کے موقع پر جو دھوم دھڑکا ہوتا تھا اور جس طرح دولت پانی کی طرح بہائی جاتی تھی وہ بھی لکھنؤ کی ثقافت اور رنگین تہذیب کا حصہ تھی۔ (۳۲۴) ''مہمان بیگمات کے ساتھ ساتھ چھٹی کا ساز و سامان بھی پہنچنے لگا، سرپوش ہٹا کر کشتیوں اور خوانوں کو قرینے سے رکھا گیا، اس میں بچے کے لئے قیمتی کپڑے تھے، ہاتھوں اور گلے میں پہننے کے لئے کڑے اور طوق تھے، ہنسلی تھی، چاندی کے جھن جھنے اور لکڑی کے نہایت خوبصورت روغنی کھلونے تھے۔ حضور بیگم کے لئے جڑاؤ کنگن کی قیمتی جوڑی اور گلے میں پہننے کے لئے چمپا کلی تھی۔'' یہ چھٹی کیا تھی، نمود و نمائش کا ایسا اہتمام تھا جو دیکھتا، دیکھتا رہ جاتا۔ لیکن یہاں اس معاشرے کی جھوٹی شان و شوکت کا اظہار بھی ملتا ہے۔ اس شاندار چھٹی کا اہتمام قرض لیکر ہوا تھا۔ (۳۲۵) ''چھٹی کا اہتمام ان کی والدہ آبادی بیگم نے کیا تھا، چھٹی کی تعریف سن کر ان کی خوشی کا کوئی ٹھکانہ نہ تھا۔ انہوں نے چھٹی پر دل کھول کر خرچ کیا تھا، جو کچھ اپنے پاس زر نقد تھا وہ تو خرچ ہی کیا، اس کے علاوہ بیس ہزار روپے لالہ گوپی ناتھ رستوگی سے دس روپے فی سیکڑا ماہانہ سود پر قرض لئے تھے۔''

چار دیواری کے ذریعے کئی سماجی حقائق سے پردہ اٹھتا ہے۔ سودی قرضے کی وبا عام تھی، سارے نواب اور جاگیردار اپنا بھرم رکھنے اور جھوٹی نام و نمود کی خاطر بنیوں اور مہاجنوں کے مقروض تھے لیکن محنت سے روزی کمانے کو عار سمجھتے تھے۔ قیصر مرزا کا دوست آغا جانی جب چلہ کشی کے بعد بھی مایا کو جگانے اور دفینہ حاصل کرنے میں ناکام ہوتا ہے تو جوتے کے کارخانے میں ملازمت کر لیتا ہے۔ قیصر مرزا کا خاندان بھی سخت مفلسی کا شکار ہے، ساری جائیداد رہن ہو چکی ہے، مہاجن نے مزید قرض دینے سے انکار کر دیا ہے۔ آغا جانی ایک دوست کی حیثیت سے مشورہ دیتا ہے کہ وہ بھی جوتے کے کارخانے میں ملازمت کر لے، لیکن قیصر مرزا کے لئے ملازمت کسر شان ہے۔ (۳۲۶) ''تم یہ چاہتے ہو کہ میں بھی موچی بن جاؤں، قیصر مرزا بدستور برہم تھا، واہ بھئی واہ! یہ بھی خوب رہی، ایسی ذلت کی زندگی سے تو موت بھلی، کان کھول کر سن لو، فاقوں مر جاؤں گا مگر خاندان کے لئے کلنک کا ٹیکہ نہیں بنوں گا۔'' قیصر مرزا کے یہ الفاظ احساس دلاتے ہیں کہ وہ معاشرہ

جہاں محنت کو عیب اور قرض کو ہنر سمجھا جائے وہ معاشرہ زندہ رہنے کے قابل نہیں رہتا۔ یہ حقائق کی وہ سماجی بنیادیں ہیں جو چاردیواری کے اوراق میں ہمیں اس دور کے زوال اور انحطاط کے ذہنی رویوں اور ایک خاص طرح کے نظام اخلاق سے متعارف کرواتی ہیں۔(۳۲۷)''وہ ہمیں اس خاص عہد کے لکھنؤ اور اس میں رہنے والے انسانوں کی بھی تصویر دکھانا چاہتے ہیں اور یوں معروضی اسلوب کے حوالے سے اس ناول کا اخلاقی نظام مرتب ہوتا ہے۔ انہوں نے ہمیں اس عہد کی زندگی کے برے پہلو بھی دکھائے ہیں اور اچھے بھی اور سب سے بڑی بات یہ ہے کہ زندگی کو آگے بڑھتے ہوئے دکھایا ہے۔'' یہی آگے بڑھتی ہوئی زندگی جو واقعات، کرداروں، ماحول اور حالات کو اپنی گرفت میں لئے ہوئے ہے، چاردیواری کی خصوصیت ہے۔(۳۲۸)''شوکت صدیقی نے لکھنوی زندگی اور اس کے بعض تہذیبی اور معاشرتی پہلوؤں کو بہت قریب سے اور خاص گہری نظر سے دیکھا ہے۔''

چاردیواری میں سماجی بنیادوں کے حقائق کے جائزے کے بعد یہ ماننا پڑتا ہے کہ واقعی شوکت صدیقی نے نہ صرف یہ کہ لکھنؤ کی معاشرتی اور تہذیبی پہلوؤں کو بہت قریب سے اور غائر نظروں سے دیکھا ہے بلکہ انہوں نے بڑی محنت اور ریاضت سے اس معاشرے کو ساری اچھائیوں اور برائیوں کے ساتھ پیش کیا ہے۔ ناول کے اختتام کے قریب نئی دنیا کی آہٹ سنائی دیتی ہے۔(۳۲۹)''جب یہ ناول ختم ہوتا ہے تو ہمیں اس بڑی حقیقت کا ادراک حاصل ہوتا ہے کہ پرانے نظام کے بطن سے نئی دنیا جنم لے چکی ہے۔'' چاردیواری اس حقیقت کا اظہار ہے کہ اس انحطاط پذیر اور ٹھہرے ہوئے معاشرے کے لئے ان کے یہاں کوئی ہمدردی نہیں لیکن حقائق کے اظہار کے بعد ہی وہ ایک نئی دنیا کے جنم کی بشارت دے سکتے ہیں۔ چاردیواری میں سماجی حقائق کی سرحدیں بیحد وسیع ہیں، یہاں شوکت صدیقی نے جانگلوس ہی کی طرح تاریخ میں سفر کیا ہے، اودھ کے نوابین کے بارے میں جو حقائق یہاں پیش کئے گئے ہیں ان کی اپنی تاریخی اہمیت ہے۔ اپنے آباؤ اجداد کی جس نسبت پر وہ فخر و غرور سے پھولے نہیں سماتے اس کی اصل کیا ہے؟ وہ کس طرح جاگیروں کے مالک بنے اور ان کی رنگ رلیوں اور عیش و عشرت نے کیسے میراثنیوں، مغلانیوں اور لونڈیوں کو بیگمات کے درجے تک پہنچایا۔ یہ سب اس تاریخی پس منظر کا حصہ ہے۔(۳۳۰)''اپنے مخصوص تہذیبی پس منظر میں لکھنؤ ہمیں اس ناول میں مستند تاریخی حوالوں، واقعات اور تاریخی کرداروں کے حوالے سے اپنی بھرپور شناخت کرواتا ہے۔'' تاریخی حقائق کو پوری چھان بین کے ساتھ ناول میں اس طرح سمونا کہ اس سے اس جاگیردارانہ نظام کی اصلیت اور ماہیت پر بھی روشنی پڑتی ہو، تاریخ کے گہرے شعور اور ساتھ ہی محنت اور ریاضت کے بغیر ممکن نہیں۔ اس طرح یہ تاریخی شواہد چاردیواری میں حقائق کی سماجی بنیادوں کے لئے ستون کی حیثیت رکھتے ہیں، ہم اس کے ذریعے اس جاگیردارانہ معاشرے کے اصل خدوخال اور رنگ روپ سے آگاہی حاصل کرتے ہیں کہ یہ جاگیریں انہیں انگریزوں سے وفاداری کے صلے میں ملی تھیں۔ چاردیواری میں اس تاریخی حقائق سے بھی پردہ اٹھتا ہے کہ ارجمند سلطانہ کے دادا نواب نثار علی خان ایک بڑی جاگیر کے مالک تھے، راجہ کہلاتے تھے۔ یہ جاگیر اور خطاب غدر میں انگریزوں کے ساتھ وفاداری کا انعام تھا۔(۳۳۱)''کاٹ پھانس اور چھل بتے دینا تو ان کو ورثے میں ملا ہے، ان کے دادا نثار علی تھے۔ غدر میں نواب ممو خان کے ایسے معتمد بن گئے کہ ان کے ساتھ چولکھی پہنچنے لگے، جہاں حضرت محل کا دربار ہوتا تھا۔ جنگ کے نقشے بنائے جاتے تھے، یہ وہاں کی ایک ایک بات گویندوں کے ذریعے انگریزوں کو پہنچاتے تھے۔ اس خدمت کے صلے میں حیدر گڈھ کی جاگیر ملی، ان کے بیٹے یاور علی خان نے ان سے بھی زیادہ جانثاری دکھائی اور انگریزوں سے راجہ کا خطاب پایا۔''

شوکت صدیقی نے تاریخ کے حوالے سے اس حقیقت کا انکشاف کیا ہے کہ اودھ کے نواب عیش و عشرت میں اس قدر غرق تھے کہ

مہترانیوں، کنجڑیوں اور کنیزوں سے متعہ کر لیتے۔ (۳۳۲)''بادشاہ اور ان کے امراء ایسے عیش و عشرت میں پڑے کہ آنکھوں پر پردے پڑ گئے اور واجد علی شاہ نے تو حد کر دی تھی، جو بھی عورت نظر آئی دل دے بیٹھے، اس سے غرض نہیں ہے کہ کالی ہے یا گوری، کون ہے، کس ذات کی ہے، مہترانی کو دیکھا تو اسی پر فدا ہو گئے، متعہ کیا مصفا محل خطاب دیا۔ بہشتن کو آب رساں محل کا خطاب دیا، وہ بھی شاہی بیگمات کے زمرے میں شامل ہو گئیں۔ اس عیش و عشرت میں نہ پڑتے تو انتزاع سلطنت کیوں ہوتا؟''

حضور بیگم کو اپنی خاندانی وجاہت پر ناز تھا، لیکن حقیقت یہ تھی ملکہ زمانی جو بادشاہ نصیرالدین حیدر کی چہیتی بیگم تھیں اور حضور بیگم کو جن سے اپنی نسبت پر بڑا غرور تھا، ایک بہشتی کی بیٹی تھیں، حسینی خانم کی پندرہ برس کے عمر میں شادی ہوئی۔ شوہر بیروزگار اور کام چور تھا، کسی طرح رسائی حاصل کر کے حسینی خانم شاہ نصیرالدین حیدر کے محل میں پہنچ گئیں۔ محل کے سکونت نے ان کا رنگ روپ ایسا نکھارا کہ ولی عہد نصیرالدین حیدر نے ان سے متعہ کر لیا اور غازالدین حیدر کے انتقال کے بعد جب نصیرالدین حیدر اودھ کے تخت شاہی پر براجمان ہوئے تو حسینی بیگم کا آفتاب اقبال بھی چمکا۔ (۳۳۳)''نصیرالدین حیدر نے تخت و تاج سنبھالتے ہی پہلے روز حسینی خانم کو ملکہ زمانی کا خطاب عطا کیا۔ پرگنہ، مرہٹہ، پروا، تعلقہ، چکلہ، بیسواڑ کی جاگیر مرحمت کی، جس کی آمدنی چھ لاکھ روپے تھی۔''

اودھ کے ان نوابین کو بھی صحیح معنوں میں اقتدار حاصل نہ تھا، وہ اندرونی طور پر آزاد تھے لیکن انگریز ریزیڈنٹ مقرر تھے اور اقتدار کی باگ ڈور ان کے ہاتھ میں تھی۔ حضرت محل نے انگریزوں کے خلاف جنگ کی تھی کیونکہ وہ برجیس قدر کو اودھ کا بادشاہ بنانا چاہتی تھیں۔ (۳۳۴)''سرکار غدر میں حضرت محل نے بڑا نام پیدا کیا، مغلانی نے اظہار رائے کیا۔ انگریزوں کے تو انہوں نے چھکے چھڑا دیئے، بڑی بہادری سے لڑیں۔ اے کیا خاک لڑیں، اپنے بیٹے برجیس قدر کو اودھ کا بادشاہ بنانا چاہتی تھیں۔ انگریزوں کے خلاف بغاوت اور سرکشی کرنا ٹھٹھا نہیں تھا، ان کے پاس توپیں تھیں، بندوقیں تھیں، ادھر ان کے پاس کیا تھا، ایکا بھی نہ تھا۔ ہر ایک اپنی اپنی فکر میں لگا تھا، چپکے چپکے ایک دوسرے کی کاٹ کرتا تھا۔'' دراصل شوکت صدیقی نے تاریخ کے حوالے سے بھی حقائق کی سماجی بنیادیں پیش کی ہیں۔ عیش و عشرت اور رنگ رلیوں میں مگن لکھنؤ کے یہ نواب تاریخ کا مثبت کردار ادا کرنے سے قاصر تھے۔ ان میں اتفاق کی جگہ نفاق تھا، ایسا معاشرہ جس میں محنت کا فقدان ہو جامد بن جاتا ہے اور گھٹن کا شکار ہو جاتا ہے۔ اگرچہ چار دیواری کا بنیادی موضوع تو یہ ہے کہ لکھنؤ کے معاشرے میں عورت کی کیا حیثیت تھی، کس طرح عورتیں چار دیواری میں بند، گھٹن، توہم پرستی اور ضعیف الاعتقادی کا شکار تھیں۔ ان کی زندگی کتنی محدود اور زنگ آلود تھی۔ لیکن چار دیواری میں اس کے علاوہ پورے معاشرے کی تصویر کشی بھی موجود ہے۔ (۳۳۵)''چار دیواری کی اس دنیا میں قدیم لکھنؤ کے بادشاہوں، شہزادوں کی کہانیاں بھی دہرائی جاتی ہیں۔ ان کی عیاشیوں، فیاضیوں، حق پرستیوں اور سفاکیوں کی کتنی ہی مستند داستانوں نے اس ناول کو ایک دستاویزی حیثیت بھی بخش دی ہے۔ شوکت صدیقی نے اس ناول کے لئے تحقیق اور محنت کا حق ادا کیا ہے۔''

اس میں کوئی شک نہیں کہ چار دیواری کے موضوع کو شوکت صدیقی نے اتنی محنت اور توجہ کے ساتھ پیش کیا ہے کہ اس میں بڑی وسعت آ گئی ہے۔ ہر قدم پر ایک نیا انکشاف ہمیں اس کی وسعت اور تنوع کا احساس دلاتا ہے۔ تفصیلات اور جزئیات پر اس قدر قدرت بغیر گہرے سماجی اور تاریخی شعور کے ممکن نہیں۔ چار دیواری میں سماجی حقائق کی بنیادوں کے جائزے سے ہم پر اس بڑی حقیقت کا انکشاف ہوتا ہے کہ یہ چار دیواری تمام ممکنہ وسعتوں سے بھرپور ہے۔ اس کی سماجی اہمیت بھی ہے اور تاریخی اہمیت بھی۔

کمین گاہ، حقائق کی سماجی بنیادیں

شوکت صدیقی کے ناول کمین گاہ میں جب ہم حقائق کی سماجی بنیادوں کا جائزہ لیتے ہیں تو سب سے پہلے یہ تاثر پیدا ہوتا ہے کہ جنگ عظم کے پس منظر میں لکھا ہوا یہ ناول طبقاتی کشمکش اور سرمایہ دارانہ نظام کے استحصال کے مختلف صورتوں اور سربستہ رازوں کو ہم پر منکشف کرتا ہے۔ جانگلوس میں جاگیردارانہ معاشرے کے استحصال، ظلم اور شقاوت کو موضوع بنایا گیا ہے۔ چار دیواری میں اگرچہ بنیادی موضوع لکھنؤ کے جاگیردارانہ معاشرے میں چار دیواری میں بند خواتین کی توہم پرستی اور ضعیف الاعتقادی پر مشتمل معلوم ہوتا ہے لیکن وہاں بھی حقائق کی سماجی بنیادوں کی تلاش میں یہ بات سامنے آتی ہے کہ اس گھٹن سے بھرپور ٹھہرے ہوئے معاشرے میں استحصال کی جو صورتیں موجود تھیں وہ سب وضاحت اور صراحت کے ساتھ سامنے آگئیں۔ اگرچہ اس میں پراسراریت اور تحیر خیزی کے عناصر ملتے ہیں لیکن یہاں بھی طاقت اور دولت کے بل بوتے پر کمزوروں اور زیردستوں کو جس طرح استحصال کا نشانہ بنایا گیا ہے وہ بنیادی موضوع کے ساتھ جڑا ہوا اور پیوست ہے۔ کمین گاہ شوکت صدیقی کا ایسا ناول ہے جس میں ابھرتے ہوئے سرمایہ دارانہ معاشرے کے استحصال کو بڑی وضاحت سے پیش کیا گیا ہے۔ خاص طور سے دوسری جنگ عظیم کے دور میں سرمایہ داروں اور کارخانہ داروں کے ہتھکنڈوں اور مظالم کی داستان ملتی ہے۔

برصغیر میں چلنے والی تحریک آزادی میں کانگریس ایک مضبوط اور فعال جماعت تھی۔ کانگریس کی قیادت متوسط اور سرمایہ دار طبقے کے ہاتھ میں تھی۔ کانگریس کو سرمایہ داروں کی پشت پناہی بھی حاصل تھی۔ جنگ عظیم کے دوران برصغیر میں سرمایہ داری کو نشوونما کے مواقع ملے، صنعتیں قائم ہوئیں۔ ہندوستان میں نئی نئی صنعتوں کا قیام اس لئے ضروری تھا کہ یہاں کے کارخانوں میں جنگی ضروریات کے سامان تیار ہوتے تھے۔ جنگ کی وجہ سے انگلستان سے رسائل و وسائل کے سلسلے بڑے دباؤ میں تھے۔ بحری راستے بھی مخدوش تھے، لہٰذا انگریزوں کے یہ مفاد میں تھا کہ جنگی ساز وسامان اور اسلحے کی تیاری کے لئے ہندوستان میں کارخانے قائم کئے جائیں تا کہ فوجی سپلائی بوقت ہو۔ ان صنعتوں کے قیام نے ہندوستان میں جاگیردارانہ نظام کی گرفت کو کم کیا اور ایک ایسا نیا سرمایہ دار طبقہ ابھرا جو نئی طاقت اور نئی عیاری رکھتا تھا۔ مل مالکوں اور کارخانہ داروں کو فوجی ساز وسامان کی تیاری کا ٹھیکہ ملتا تھا۔ اس کے علاوہ یہ کارخانہ دار دولت کمانے کے مختلف ناجائز ذرائع بھی استعمال کرتے تھے۔ منافع خوری کے علاوہ، اسمگلنگ اور رشوت ستانی کا بازار بھی گرم تھا۔ یہ طبقہ دونوں ہاتھوں سے دولت بٹورتا تھا، لیکن کارخانے کے مزدوروں کو محنت کا پورا معاوضہ تو کیا اس کا ایک حصہ بھی نہیں ملتا تھا۔ جنگ نے اقتصادی اور معاشی بحران پیدا کر دیا تھا، بڑھتی ہوئی مہنگائی اور قلیل مزدوری نے محنت کش طبقے کا جینا دوبھر کر دیا تھا۔

برصغیر میں جس نئی صنعتی دور کا آغاز ہو رہا تھا اس سے صنعت وحرفت کے میدان میں قومی سرمایہ دار طبقے کو آگے بڑھنے کے مواقع ضرور حاصل ہوئے لیکن اس کے ساتھ ہی مزدوروں اور محنت کشوں کی محنت کا استحصال جس طرح کیا جاتا تھا اور اس نظام میں جو خامیاں اور خرابیاں تھیں کمین گاہ میں بڑی جزئیات اور تفصیلات کے ساتھ ان کی نشاندہی کی گئی ہے۔ چار دیواری کا موضوع لکھنؤ کا قدیم انحطاط پذیر معاشرہ ہے۔ ساتھ ہی یہاں قدیم کے ساتھ ایک جدید دنیا کا بھی اشارہ ملتا ہے۔ یہ بادشاہی دور کا لکھنؤ نہیں بلکہ انگریزوں کے تسلط کے بعد

جدید دور میں داخل ہوتا ہوا لکھنؤ ہے۔ کمین گاہ کا تعلق اگر چہ لکھنؤ اور مضافات لکھنؤ سے ہے لیکن اس کا تعلق اس دور سے ہے جب نئی صنعتی زندگی کا آغاز ہو چکا تھا۔ لکھنؤ اور اس کے مضافات میں تیزی سے کارخانے قائم ہو رہے تھے۔ جنگی ضروریات کے لئے سامان کی فراہمی اسی طرح ممکن تھی۔ یہ نیا لکھنؤ ہے، کمین گاہ میں شوکت صدیقی نے یہ دکھایا ہے کہ دونوں نظام استحصالی ہیں۔ دونوں میں ظلم کی الگ الگ صورتیں ہیں، دونوں انسانوں کا استحصال کرتے ہیں۔ فرق صرف طریقہ کار کا ہے۔ (۳۳۶) ''کمین گاہ میں یہاں نئے قدم جماتا ہوا صنعتی معاشرہ حقیقت کی نئی سفاکیوں کو پیش کرتا ہے۔'' کمین گاہ میں اس کی سفاکی، ظلم اور استحصال کی مختلف شکلیں ہیں۔

یہ ناول صنعتی معاشرے کے تاریک ترین گوشوں سے پردہ اٹھاتا ہے۔ یہاں ظلم اور شقاوت کا اپنا ڈھنگ ہے، جو جاگیردارانہ معاشرے سے مختلف ہے لیکن بے رحمی میں کم نہیں۔ یہاں مل مالکان مزدوروں کے مطالبات کو رد کرنے کے لئے اوچھے ہتھکنڈے استعمال کرتے ہیں۔ صنعتی نظام میں مل مالکوں کو سب سے زیادہ ڈر مزدوروں کے اتحاد سے ہوتا ہے۔ اس اتحاد کو توڑنے کے لئے وہ ہر ممکن صورت اختیار کرتے ہیں۔ مزدوروں میں پھوٹ ڈلوائی جاتی ہے، ان کے جلسے طاقت کے بل بوتے پر منتشر کرائے جاتے ہیں۔ ان کے اتحاد کو توڑنے اور ایکے کو ختم کرنے کے لئے خود ان میں سے ہی لوگ لالچ دیکر توڑے جاتے ہیں، ایسے لوگ آستین کے سانپ ہوتے ہیں، جو مزدوروں میں شامل رہ کر کارخانے دار کے مفاد میں کام کرتے ہیں۔ یہ درمیانی آدمی سخت بے ضمیر اور بے رحم ہوتا ہے۔ مزدوروں کو اس سے جو نقصان پہنچتا ہے، وہ اس ناول میں بڑی خوبی سے بیان کیا گیا ہے۔ معاشرے میں درمیانی آدمی کے کردار کو بیان کرتے ہوئے ڈاکٹر فضل رب کہتے ہیں (۳۳۷) ''سرمایہ دارانہ معاشرے میں درمیانی آدمی سرمایہ دار کے پٹھو ہوتے ہیں اور استحصال کرنے والے اور استحصال کا شکار ہونے والے کے درمیان اپنا رول ادا کرتے ہیں۔'' (۳۳۸) ''مارکس کے تصورات کی بنیاد تاریخی اور مادی جدلیات تھی اور اس تصور کو اردو ناول نگاروں نے قبول کیا۔'' شوکت صدیقی کے یہاں یہ تصور کمین گاہ میں نمایاں ہوتا ہے۔

اس سرمایہ دارانہ نظام میں استحصال کی یہی ایک صورت نہیں تھی کہ مزدوروں کا اتحاد ختم کیا جائے یا ان میں پھوٹ ڈالی جائے بلکہ بہت سی صورتیں تھیں۔ انہیں یونین بنانے سے روکا جاتا ہے اور اگر وہ یونین بنا بھی لیں تو پھر انہیں دہشت اور خوف کا شکار بنایا جاتا ہے۔ قانونی اداروں کا تحفظ بھی سرمایہ داروں کو حاصل ہوتا ہے، جس کے ذریعہ یونین کو غیر قانونی قرار دیکر یونین کے سرگرم لیڈر کو جیل کی سلاخوں کے پیچھے ڈھکیل دیا جاتا ہے۔

کمین گاہ کے مطالعہ سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ شوکت صدیقی کے افسانوی ادب میں معاشی رشتوں کی بڑی اہمیت ہے اور یہی وجہ ہے کہ محنت کا استحصال جہاں اور جس معاشرے میں نظر آتا ہے، چاہے وہ جاگیردارانہ معاشرہ ہو یا نیا صنعتی اور سرمایہ دارانہ معاشرہ شوکت صدیقی اس ظلم اور استحصال کی جڑوں کو سامنے لاتے ہیں۔ جرائم کی وجہ بھی یہی معاشی بے اطمینانی ہے، معاشی ناآسودگی اپنی منفی صورت میں مجرمانہ ذہنیت کو جنم دیتی ہے۔ پورے معاشرے میں بے اطمینانی اور انتشار کی اصل وجہ یہی معاشی عدم استحکام ہے۔ ترقی پسند تحریک سے وابستہ ادیبوں نے طبقاتی کشمکش اور سرمایہ دارانہ نظام کی خامیوں اور خرابیوں کی سماجی بنیادوں کو پیش کیا۔ ناولوں کے ساتھ افسانوں میں بھی یہ رجحان ابھرا۔ (۳۳۹) ''اردو کے افسانوں میں سرمایہ دار طبقے کے مظالم اور مزدور طبقے کی عکاسی بہت خوبصورتی سے کی گئی ہے۔'' اردو کے افسانوی ادب میں طبقاتی کشمکش اور جاگیردارانہ اور سرمایہ دارانہ نظام کو بہت سے لکھنے والوں نے موضوع بنایا ہے۔ کمین گاہ کا موضوع بھی طبقاتی کشمکش اور سرمایہ دارانہ معاشرے میں مزدوروں کا استحصال ہے، اس میں غیر منقسم ہندوستان کے سرمایہ

دارانہ معاشرے کے مظالم پر قلم اٹھایا گیا ہے، جبکہ دوسرے ناول تقسیم ملک کے بعد لکھے گئے۔

شوکت صدیقی کا ناول کمین گاہ اس طبقاتی کشمکش کو آشکار کرتا ہے جو کارخانے دار اور مزدور کے درمیان موجود تھی۔ سیٹھ ترلوکی چند کی یہ فیکٹریاں کمھولی میں تھیں جو لکھنؤ کے مضافات میں واقع ہے۔ جنگ کا زمانہ تھا اور فوجی ضروریات پوری کرنے کے لئے ان کارخانوں میں دن رات کام ہوتا تھا۔ ترلوکی چند کے پاس فوجی سپلائی کا ٹھیکہ تھا۔ جنگ کے زمانے میں نئی نئی فیکٹریاں قائم ہوئیں تو اکثر چھوٹے قصبے بھی شہروں میں تبدیل ہو گئے۔ فیکٹریوں کی وجہ سے آبادی بڑھی، کچے راستے پختہ سڑکوں میں تبدیل ہو گئے۔ رسل ورسائل کا نظام بہتر ہوا، کمھولی جو ایک چھوٹا سا قصبہ تھا، تمام شہری سہولتوں سے آراستہ ہو گیا۔ ڈاکخانہ، تھانہ اور اسکول قائم ہوئے، پختہ سڑک نے اسے لکھنؤ سے ملا دیا تھا۔ جنگ عظیم میں ہندوستان براہِ راست جنگ کی زد میں نہیں تھا لیکن جنگ کے اثرات ملک میں موجود تھے۔ نئی صنعتوں کے قیام سے نئی زندگی کی ہل چل بھی آئی۔ مضافات شہر سے قریب آ گئے، شہری زندگی کے سہولتوں سے قصباتی زندگی میں تبدیلی آئی۔ رفتہ رفتہ کارخانے کے مزدوروں میں بھی بیداری کی لہریں ابھریں اور انہیں منظم جدوجہد کے لئے ٹریڈ یونیوں کی ضرورت کا احساس پیدا ہوا۔ یہاں اس تبدیلی کے اثرات بہت واضح نظر آتے ہیں۔ نئی صنعتی اور تجارتی زندگی اپنے ساتھ منفی اثرات بھی لائی۔ کمین گاہ کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ اگر چہ ہندوستان میں صنعتی ترقی ہوئی لیکن اس کے ساتھ سرمایہ دارانہ نظام کی خرابیاں بھی پیدا ہو گئیں۔ کارخانے کا قیام فوجی سپلائی کی وجہ سے بیحد منافع بخش تھا لیکن اس منافع نے کارخانہ داروں اور فیکٹریوں کے مالکوں پر تو دولت کے دروازے کھول دیئے لیکن کارخانوں کے مزدوروں کی حالت ابتر تھی۔ سخت محنت کے بعد کارخانے کا مالک انہیں ان کی محنت کی صحیح مزدوری بھی دینے پر تیار نہیں تھا بلکہ مکاری اور سازش کے ذریعے ان کے حقوق پر ڈاکہ ڈالنا ان کا سب سے بڑا شیوہ تھا۔ کمھولی کے سیٹھ ترلوکی چند کے ذریعہ شوکت صدیقی نے کارخانہ داروں کے مذموم چالوں ہتھکنڈوں اور ان کے عجیب وغریب منصوبوں کو جو مزدوروں کے استحصال کے لئے تیار کئے جاتے تھے، پوری طرح اجاگر کیا ہے۔ اپنے مقصد کو حاصل کرنے کے لئے کارخانے دار ایسے لوگوں کی تلاش میں رہتا جس کی جسمانی قوت کو وہ اپنی ضرورت کے مطابق استعمال کر سکے۔ لیکن کارخانے دار کا م نکل جانے کے بعد ایسے لوگوں کو راستے کے پتھر کی طرح ٹھوکر مار کر ہٹا دیتا تھا۔

کمین گاہ میں رام بلی کی طاقت اور زور آوری کو سیٹھ ترلوکی چند نے مزدوروں کے استحصال اور ان کی تنظیم کو سبوتاژ کرنے کے لئے استعمال کیا۔ سیٹھ ترلوکی چند نے دلاری کے کوٹھے پر اس کی جی داری کا جو منظر دیکھا تھا اس نے اسے رام بلی کی طاقت کو اپنے مفاد میں استعمال کرنے پر اکسایا۔ لکھنؤ کے چوک میں جہاں طوائفوں کا بازار تھا، رام بلی نے راہو مہاراج جیسے نامی گرامی غنڈے کو جس طرح سر پر پیر رکھ کر بھاگنے پر مجبور کیا تھا، پھر خود ترلوکی چند دلاری کے کوٹھے پر ہونے والے دنگے میں رام بلی کی وجہ سے جس طرح زخمی یا قتل ہونے سے بچا تھا۔ اس نے اس کے دل میں رام بلی سے کام لینے کی خواہش کو شدید کر دیا تھا۔ لیکن سرمایہ دارانہ نظام کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ اس کا آخری نتیجہ کمزور کی تباہی اور بربادی کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے۔ رام بلی کی بے انتہا جسمانی قوت، اس کے اکھڑ پن اور اس کی بہادری کو ترلوکی چند نے ایک ہتھیار کی طرح اپنے مفاد میں استعمال کیا۔ اسے اپنے کارخانے کے مزدوروں کو مٹھی میں رکھنے، ان کی زبان بند کرنے، ان کے منصوبوں کو بگاڑنے، ان کے جلسے جلوسوں اور ہڑتالوں کو ناکام بنانے کے لئے کسی ایسے ہی شخص کی ضرورت تھی جس میں عقل کی کمی ہو، صرف جسمانی طاقت کے بل بوتے پر آگ میں کود جائے اور اکیلا اور تنہا پورے مجمع کو اپنے قابو میں کر لے۔

شوکت صدیقی نے کمین گاہ میں جو سرمایہ دارانہ معاشرہ پیش کیا ہے اس میں بھی حقائق کی سماجی بنیادیں بیحد وسیع ہیں۔ یہاں

شوکت صدیقی نے اس حقیقت سے پردہ اٹھایا ہے کہ ترلوکی چند ایک سرمایہ دار ہے، جو اپنے مفاد کی خاطر رشتوں کی حرمت اور تقدس کو بھی بڑی آسانی سے پامال کرسکتا ہے۔ ترلوکی چند نے اپنے منیجر نربدا رائے کو ہی اپنے راستے سے نہیں ہٹایا بلکہ اپنی سوتیلی ماں جو رانی بوا کہلاتی تھی، اس کی ایک بھول اور غلطی سے فائدہ اٹھاتے ہوئے اسے اور اس کے بیٹے منوہر کو تمام جائیداد سے محروم کردیا۔ دراصل دوسروں کی کمزوری سرمایہ داری کی طاقت بن جاتی ہے۔ یہی وہ طرز عمل ہے جس کا ثبوت ترلوکی چند کے کردار میں نمایاں ہے۔ نربدا رائے ترلوکی چند کا وفادار منیجر تھا۔ اس کے کاروبار کو ترقی دینے میں اس کی ذہنی صلاحیتوں کا بڑا ہاتھ تھا، لیکن جب نربدا رائے ایک نیا منصوبہ لے کر آیا اور کمپنی میں ڈائریکٹر بننے کی خواہش کی تو ترلوکی چند نے نہایت حقارت کے ساتھ اس کی خواہش کو ٹھکرا دیا۔ (۳۴۰) ''تمہارا دماغ خراب ہوگیا ہے، ترلوکی چند ایک دم بھڑک اٹھا۔ روپیہ پیسہ میں لگاؤں، پروجیکٹ فیل ہوجائے تو نقصان کا خطرہ میں مول لوں، تمہارا انوسٹمنٹ کیا ہے، اس نے ہاتھ میں دبی ہوئی فائل حقارت سے نربدا رائے کے سامنے پھینک دی۔ کاغذ کے یہ چند ٹکڑے، ان کی تم اتنی بھاری قیمت لینا چاہتے ہو''

دراصل یہ وہ معاشرہ ہے جہاں دولت ہی معیار ہے، انسان کی محنت اس کی ذہنی صلاحیتیں کوئی حقیقت نہیں رکھتیں۔ وہ یہ سوچ بھی نہیں سکتا کہ اس کا ایک ملازم اس کی برابری کرنے کی جرأت کرے، اس کے لئے یہ گستاخی کی انتہا ہے اور پھر ایسا شخص ہمیشہ کے لئے راستے سے ہٹا دیا جاتا ہے، اس کی ذہنی صلاحیتیں اس کے لئے موت کا پیغام بن جاتی ہے۔ نربدا رائے کو ٹھکانے لگانے کے لئے ترلوکی چند نے رام بلی کو استعمال کرنا چاہا مگر یہاں شوکت صدیقی نے اس بات کا احساس دلایا ہے کہ رام بلی اگر چہ جاہل اور اجڈ ہے لیکن ظلم کا آلۂ کار بننے کے باوجود اس کا ایک ضابطہ اخلاق ہے اور وہ کچھ باتیں کرنے سے قاصر رہتا ہے۔ نربدا رائے کی لاش کو ٹھکانے لگانے کے لئے ترلوکی چند نے یہ انتظام کیا تھا کہ اسے ایک ایسے گاؤں میں لے جا کر جو اب کھنڈر میں تبدیل ہوچکا ہے زمین کھود کر دفن کردیا جائے۔ لیکن رام بلی ترلوکی چند کی لاش کو زمین کھود کر دفن کرنے سے انکار کردیتا ہے۔ اس کے لئے یہ مذہب کا معاملہ ہے، وہ ترلوکی چند کے احکامات کا پابند تو ہے لیکن مذہب کا اثر اس پر باقی ہے۔ جبکہ ترلوکی چند کے یہاں نظام اخلاق اور مذہب کا کوئی تصور نہیں۔ دولت کا حصول اس کا مقصد حیات ہے۔ (۳۴۱) ''میں ارتھی کو تیل چھڑک کر آگ تو لگا سکتا ہوں پر اسے مٹی میں دبا نہیں سکتا۔ آپ چاہیں کچھ ہی کہیں پر یہ دھرم کا معاملہ ہے، اس نے ترلوکی چند کی آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر دیکھا میں اپنے دھرم کا ایمان نہیں کرسکتا۔''

کمین گاہ میں یہ حقیقت بڑی روشن اور واضح ہے کہ دولتمند کے لئے مذہب کا احترام کوئی معنی نہیں رکھتا، اس کا دین اور دھرم تو پیسہ ہے، اپنے دشمن کو ہمیشہ ہمیشہ کے لئے خاموش کردینا اس کا مطمحِ نظر ہے۔ خواہ اسے مٹی میں دبا دیا جائے، خواہ اسے تیل چھڑک کر آگ لگا دی جائے۔ دشمن کو راہ سے ہٹانا ہے اور اگر دشمن کو راہ سے ہٹانے کے لئے مذہب آڑے آئے تو اس کی حرمت کو بھی مسمار کیا جاسکتا ہے۔ شوکت صدیقی نے یہاں سرمایہ دارانہ نظام کے اصول اخلاق کو ظاہر کیا ہے جو منافع کے نظریات پر قائم ہے۔ یہاں روپیہ اخلاقیات پر فوقیت رکھتا ہے، دولت کا جمع کرنا ہی ان کا ایمان ہے۔ سرمایہ دار سمجھتا ہے کہ روپے میں ہر چیز خریدنے کی طاقت ہوتی ہے اور یہی وجہ ہے کہ وہ روپیہ کے ذریعہ ہر مشکل حل کرنا چاہتا ہے۔ ایمانداری، نیکی اور شرافت سرمایہ دارانہ معاشرے میں کوئی بڑی حیثیت نہیں رکھتے یہی وجہ ہے کہ ترلوکی چند، نربدا رائے، رام بلی اور دلاری کے علاوہ اپنی سوتیلی ماں کو جسے سب رانی بوا کہتے تھے اپنے راستے سے ہٹانے کے لئے منصوبہ بندی کرتا ہے۔ رانی بوا اس کے راستے کا بڑا کانٹا ہے، اس لئے کہ اس کے باپ کی چھوڑی ہوئی جائیداد اور کارخانوں میں وہ اور اس کا بیٹا

منوہر برابر کے حصہ دار ہیں۔ رانی بوا کو ترلوکی چند کی بدنیتی کا پتہ ہے، لہٰذا اس نے حساب کتاب کی جانچ پڑتال کے لئے اپنے بھائی کی مدد حاصل کی ہے۔ ترلوکی چند رانی بوا کو راستے سے ہٹانے کے لئے رام بلی کو استعمال کرنا چاہتا ہے لیکن رام بلی کی مشکل یہ ہے کہ وہ جاہل اور اجڈ ہوتے ہوئے بھی کچھ باتوں سے اجتناب کرنا چاہتا ہے۔ وہ پھر ترلوکی چند کا حکم ماننے سے انکار کر دیتا ہے (۳۴۲) ''سرکار مجھ سے عورت پر وار کرنے کے لئے ہاتھ نہیں اٹھایا جاسکتا۔'' ترلوکی چند مغرور، چالاک اور مکار بھی تھا۔ اسے معلوم تھا کہ رام بلی اپنی بات کا پکا ہے، لیکن ساتھ ہی بیحد جیالا اور خطرناک بھی ہے۔ اسے ایسے ہی آدمی کی ضرورت تھی، وہ اس کے لئے کار آمد ہوسکتا تھا۔ رام بلی نے رانی بوا کو قتل کرنے سے تو انکار کر دیا لیکن مزدور یونین کے دفتر کو پٹرول چھڑک کر آگ لگانے میں اس کے نزدیک کوئی مضائقہ نہ تھا۔ رام بلی نے اس بار انکار نہیں کیا اور اس طرح ترلوکی چند کے لئے وہ ایک کار آمد آدمی ثابت ہوا۔ ترلوکی چند یونین کے دفتر کو نذر آتش کروا کر مزدوروں کی یکجہتی اور طاقت پر ضرب لگانا چاہتا تھا، اس لئے کہ مزدوروں نے مزدوری اور الاؤنس میں اضافے کے مطالبات پیش کئے تھے اور ایک سرمایہ دار کبھی نہیں چاہتا کہ ان کی یونین اتنی مضبوط ہو کہ کبھی اسے ان کے مطالبات تسلیم کرنے پر مجبور ہونا پڑے۔ رام بلی ایک ہتھیار کی طرح ترلوکی چند کے ہاتھوں استعمال ہوتا رہا۔ وہ محنت کا عادی شخص تھا، اس نے اپنی زندگی میں محنت کی روٹی کھائی تھی لیکن ترلوکی چند کی ملازمت نے اسے بیکاری کا شکار بنا دیا تھا۔ اب وہ ایک استحصالی نظام کا پرزہ بن چکا تھا۔

ترلوکی چند نے رام بلی کے ذریعہ مزدوروں کے جلسے کو درہم برہم کرنے اور خوف و ہراس پھیلانے کے لئے پروگرام بنایا کیونکہ رام بلی اب ترلوکی چند کے اشاروں پر ناچنے والا شخص بن چکا تھا، ترلوکی چند نے اسے شراب کا عادی بنا دیا تھا، وہ بھنگ بھی پینے لگا تھا، مزدوروں کا جلسہ بڑی زور و شور سے ہو رہا تھا، مہنگائی اور اجرت کی کمی پر تقریرین ہو رہی تھیں رام بلی اور اس کے گرگوں نے پہلے تو جلسے کو منتشر کرنے کے اور لوگوں میں خوف و ہراس پھیلانے کے لئے مردہ سانپ پھینکا اور جب بھگدڑ مچی تو رام بلی اور اس کے گرگوں نے مزدوروں کو لاٹھی کی زد پر لے لیا۔ رام بلی ماہر لٹھ باز تھا۔ رام بھروسے نے جو فیکٹری کا فورمین تھا رام بلی کی مدد کے لئے کچھ دوسرے گرگے بھی فراہم کر دیئے تھے، نہ صرف یہ کہ جلسہ نہ ہوسکا بلکہ لاٹھی کی زد میں آئے ہوئے مزدور سخت زخمی ہوئے۔ یونین کا سکریٹری شدید زخمی ہوا، پولیس آئی لیکن وہی ہوا جو سرمایہ دار چاہتا ہے۔ مزدور زخمی بھی ہوئے اور پولیس نے مقدمہ قائم کر کے انہیں حراست میں بھی لے لیا۔ رام بھروسے کا کردار درمیانی آدمی کا کردار ہے اور شوکت صدیقی نے یہاں اس حقیقت کا انکشاف کیا ہے کہ یہ درمیانی آدمی مل مالکان کا خریدا ہوا ایجنٹ ہوتا ہے اور مزدوروں کے خلاف کارخانے دار کے مذموم عزائم کو پورا کرنے میں مددگار ہوتا ہے۔ رام بھروسے جیسے لوگوں کے ذریعے مزدوروں کی ہڑتالیں، ان کی یونین کی سرگرمیاں، ان کے خفیہ جلسوں میں طے پانے والے منصوبے سب ناکام بنا دیئے جاتے ہیں۔ ترلوکی چند کے لئے رام بھروسے بھی بس کام نکالنے کی حد تک اہمیت رکھتا تھا اور اس کا انجام بھی آخر وہی ہوتا ہے جو ایسے آلۂ کاروں کا ہوتا ہے۔ سرمایہ دار اپنے آلۂ کاروں سے کام لینے کے بعد انہیں ٹھکانے لگانے سے دریغ نہیں کرتے، یہ ایسا استحصالی نظام ہے جس میں مروت جیسی کوئی شے موجود نہیں ہوتی۔ کمین گاہ کے مطالعہ سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ اگرچہ کارخانے دار اپنے خریدے ہوئے لوگوں کے ذریعہ مزدوروں کی تحریک کچلنے میں کوئی کسر نہیں چھوڑتا لیکن یہ آواز جبر و تشدد کے باوجود اتنی آسانی سے دبائی نہیں جاسکتی۔ کمین گاہ میں مزدوروں اور سرمایہ داروں کے جس تصادم کی نشاندہی کی گئی ہے وہ اس لحاظ سے اہم ہے کہ ساری دنیا میں سرمایہ داروں کے خلاف مزدوروں کی تحریکیں شروع ہو چکی تھیں۔ روس کے انقلاب نے برصغیر کے علاوہ دوسری نوآبادیات کو بھی متاثر کیا تھا اور ایک عظیم تبدیلی کے

آثار پیدا ہو چلے تھے۔(۳۴۳)''دورِ حاضر کی تاریخ میں دوسری جنگ عظیم کو سنگ میل کی حیثیت حاصل ہے۔اس کے بعد دنیا وہ نہیں رہی جو پہلے تھی۔ یہ تبدیلی اتنی ہمہ گیر تھی کہ اس کا اثر آج بھی ہماری زندگی پر سایہ فگن ہے۔اگر ایک طرف اشتراکیت کا سیلاب روس سے باہر نکل کر مشرق میں چین اور مغرب میں وسطی یورپ میں پھیل گیا تو دوسری طرف یورپی سامراج کے شکنجے سے افریقہ اور ایشیا کو گلو خلاصی مل گئی۔''

کمین گاہ میں شوکت صدیقی نے مزدوروں کی عملی زندگی کے ذریعے سیاسی اور سماجی تبدیلیوں کا جائزہ لیا ہے اور ان کی بڑھتی ہوئی جدوجہد کی خواہش کا جو سرمایہ داروں کی ہر سازش کا انتہائی عزم اور آہنی آرادے سے مقابلہ کرتی ہے، احاطہ کیا ہے۔انڈین نیشنل کانگریس کو بھی سامراجی طاقتوں کے مقابلے میں مزدوروں کی قوت کا اندازہ ہو گیا تھا اور انہیں منظم قوت بنانے کے لئے کاروائیاں ہو رہی تھیں۔(۳۴۴)''۱۹۱۹ء میں انڈین نیشنل کانگریس پارٹی نے اپنی سالانہ کانفرنس میں ٹریڈ یونینوں کو جنگ آزادی کے محاذ پر اپنا دوسرا پلیٹ فارم تسلیم کیا۔''

کمین گاہ میں مزدوروں کی جدوجہد اور اپنی بقا کی جنگ میں قربانیوں کا حوصلہ اس تبدیلی کا احساس دلاتا ہے جو تمام تر نئی تبدیلیوں کو اپنے دامن میں سمیٹے ہوئے ہے۔اس زمانے میں ٹریڈ یونین کانگریس کے قیام نے بھی مزدوروں کو آگے بڑھنے کا حوصلہ دیا۔کمین گاہ میں سرمایہ داروں کی ظلم وشقاوت کے ساتھ ساتھ مزدوروں کی بیداری اور سماجی تبدیلی کی بڑھتی ہوئی خواہش کے اثرات صاف دیکھے جا سکتے ہیں۔(۳۴۵)''دوسری جنگ عظیم ۱۹۳۹ء تا ۱۹۴۵ء کے درمیان ہندوستانی صنعتوں نے بہت ترقی کی۔ یہ موقع ہندوستانی سرمایہ داروں کے لئے سنہری تھا تاکہ وہ اپنی صنعتی کارخانوں کو فروغ دیں اور زیادہ سے زیادہ دولت حاصل کریں۔انہوں نے اس عہد میں دو ہزار فی صد نفع کمایا لیکن ان کے اس نفع سے مزدوروں کو کوئی فائدہ نہیں ہوا۔وہ اس لئے کہ سرمایہ داروں نے اپنی دولت میں اضافہ تو ضرور کیا لیکن اس دولت میں اضافہ کرنے والے کاریگروں کی تنخواہیں اب بھی اتنی ہی کم رہی جتنی کہ انہیں پہلے ملتی تھیں۔''کمین گاہ میں مزدوروں کی جدوجہد اور سرمایہ دار کی استحصالی قوت کی جو نشاندہی کی گئی ہے اس سے جہاں یہ احساس ہوتا ہے کہ صنعتی ترقی کے باوجود مزدور ہر قسم کے فوائد سے محروم رہے وہاں اس کا بھی پتہ چلتا ہے کہ ان کی معاشی بدحالی میں کوئی فرق نہیں آیا،اس سے ان کی ذہنی بیداری اور سیاسی شعور کا بھی پتہ چلتا ہے جو اس عہد کی خصوصیت ہے۔ترلوکی چند کے کارخانے کے مزدور بھی استحصالی قوت کے مقابلے میں چٹان کی طرح ڈٹے ہوئے نظر آتے ہیں۔(۳۴۶)''ہماری مانگیں پوری کرو، جور جبردستی بند کرو، گنڈاگردی مردہ باد، مزدوروں کا خون چوسنے والے مردہ باد۔''

ہڑتالی مزدوروں اور کارخانے کے گیٹ پر مظاہرہ کرنے والوں پر رام بلی اور اس کے لٹھ بند ساتھی لاٹھیاں برسا رہے تھے۔مزدور بھی خاموش نہیں تھے، وہ رام بلی اور اس کے حواریوں کے مقابلے پر ڈٹے ہوئے ان پر پتھراؤ کر رہے تھے۔ان بھوکے اور فاقہ زدہ لوگوں میں زندگی کی جو رمق پیدا ہو رہی تھی اور حالات کو بدلنے کا جو عزم پیدا ہو رہا تھا یہی کمین گاہ کے سماجی حقائق کی سب سے اہم کڑی ہے۔شوکت صدیقی نے ان خریدے ہوئے گرگوں، رام بلی اور رام بھروسے کی کارکردگی کو جس طرح پیش کیا ہے اس سے ہم بہت سی ایسی حقیقتوں سے روشناس ہوتے ہیں جو حیران کن ہیں۔مثلاً یہ خریدے ہوئے لوگ مالکوں کے لئے جانثاری کا مظاہرہ کرنے، اپنوں کو کچلنے اور ضرب کاری لگانے میں پوری طاقت صرف کر دیتے ہیں۔سرخروئی اور خوشنودی حاصل کرنے کے لئے اپنے ہی جیسے مظلوم لوگوں کو قتل کر دینا، ان پر تشدد کرنا اور نت نئے انداز سے اذیتیں دینا ان کا فرض بن جاتا ہے۔دراصل سرمایہ دارانہ ذہنیت ایسے لوگوں کا ہی انتخاب کرتی ہے جو کٹھ پتلی کی طرح ان کے اشاروں پر ناچیں۔وہ ایسے اسباب بھی فراہم کرتے ہیں کہ ایک اچھا بھلا آدمی پکا نشہ باز اور جرائم پیشہ بن جاتا ہے۔

رام بلی جیسے جیالے اور محنتی شخص کو سیٹھ ترلوکی چند نے ایک آرام طلب اور عیش پسند انسان بنا دیا تھا۔ وہ اس کی کامیابی کے صلے میں اسے خالص ولایتی شراب پلاتا اور رام بلی کو اس نشے نے ایسا مدہوش کر دیا کہ وہ اپنی حیثیت ہی بھول گیا۔ اسے یہ خدشہ ہی نہیں تھا کہ وہی ترلوکی چند جو اپنی مہربانیوں کے ذریعے اسے خرید رہا ہے آخر کار اس کی تباہی کا سبب بن جائے گا۔

ترلوکی چند کے لئے صرف مزدوروں کا مسئلہ ہی پریشانی کا باعث نہ تھا بلکہ اس کی سوتیلی ماں رانی بوا بھی خطرے کی تلوار سے کم نہ تھی۔ رانی بوا نے رام بلی کے ساتھ تعلقات قائم کر کے ترلوکی چند کی یہ مشکل آسان کر دی۔ ترلوکی چند نے اس موقع سے پورا فائدہ اٹھایا، ندامت اور شرمندگی کے بوجھ تلے دبی ہوئی رانی بوا نے خود اپنے ہاتھوں جائیداد کی دست برداری کے کاغذات پر دستخط کئے۔ ترلوکی چند کے لئے رام بلی سے نجات پانے کا یہ سنہرا موقع تھا جس سے اس نے پورا فائدہ اٹھایا۔ کمین گاہ میں رانی بوا بھی استحصالی نظام کے ایک پرزے کی حیثیت رکھتی ہے۔ سیٹھ ترلوکی چند نے رام بلی کی طاقت سے فائدہ اٹھایا اور رانی بوا نے اپنی جاتی ہوئی جوانی کا رام بلی سے سودا کیا۔ رام بلی کی یہ گستاخی ایسی گستاخی تھی جس کی سزا موت کے سوا کچھ نہیں ہو سکتی۔ رام بھروسے کے ذریعے رام بلی ٹھکانے لگا دیا گیا اور جنگل میں اس کی لاش پھینک دی گئی، جہاں وہ جنگلی جانوروں کی خوراک بن گیا۔

دراصل شوکت صدیقی نے یہاں یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ طاقت کے بیجا گھمنڈ اور معاشی مجبوریوں کے تحت اگر آدمی بک جاتا ہے تو اس کا انجام تباہی کے سوا کچھ نہیں ہوتا۔ سب سے اہم نکتہ جو یہاں پیش کیا گیا ہے وہ یہ ہے کہ کمین گاہ دراصل وہ سرمایہ دارانہ معاشرہ ہے جہاں صنعت کار اور سرمایہ دار شکاریوں کی طرح گھات لگائے ہوئے ایسے لوگوں کی تاک میں رہتے ہیں جو ان کے جال میں پھنس کر آخر کار زندگی جیسی انمول شے سے بھی ہاتھ دھو لیتے ہیں۔ شکار لاکھ پھڑ پھڑائے لیکن اس جال کا شکنجہ ایسا مضبوط ہوتا ہے کہ آخر کار اس کی قوت مدافعت ختم ہو جاتی ہے اور وہ اس سرمایہ دارانہ معاشرے کی بھینٹ چڑھ جاتا ہے۔

رام بلی کا عبرت ناک انجام حقائق کی ان سماجی بنیادوں کو سامنے لاتا ہے کہ سرمایہ دارانہ نظام میں سرمایہ دار کا ہاتھ مضبوط کرنے والے کارندے آخر کار قتل کروا کر جنگل میں پھینک دیئے جاتے ہیں۔ رام بلی کی موت دراصل سرمایہ دارانہ نظام کی اس سفاکی، دہشت اور ظلم کو سامنے لاتی ہے جو کمین گاہ کا موضوع خاص ہے اور اس حوالے سے سماجی صورتحال کا احاطہ کرتی ہے۔

کتابیات (چوتھا باب)

(۱) شوکت صدیقی، کون کسی کا (خیام لاہور۔ ۱۶؍ جولائی ۱۹۴۰ء)

(۲) صادق ڈاکٹر، ترقی پسند تحریک اور اردو افسانہ ، اردو مجلس دہلی اشاعت اوّل ۱۹۸۱ء ص/۶۴

(۳) حنیف فوق ڈاکٹر، کیمیاگر (شمولہ سیپ سہ ماہی کراچی شمارہ ۱۰، اگست ۸۷ء)

(۴) قمر رئیس ڈاکٹر تلاش و توازن (علی گڑھ بک ہاؤس، علی گڑھ) ص ۵۴

(۵) حنیف فوق ڈاکٹر متوازی نقوش (نفیس اکیڈی کراچی، طبع اوّل ۱۹۸۹ء) ص/۳۰۰

(۶) نذیر احمد، شوکت صدیقی کے افسانے (فنون لاہور جلد ۱۱، شمارہ ۲۰۱، مئی جون ۱۹۷۰ء) ص ۵۳

(۷) حنیف فوق ڈاکٹر، شوکت صدیقی ایک مطالعہ (قومی زبان کراچی۔ اپریل ۱۹۹۸ء) ص ۹۳

(۸) حنیف فوق ڈاکٹر، نامور ادیب شوکت صدیقی کے ناول پر ممتاز اہل قلم کا اظہار خیال (روزنامہ جنگ جمعہ ایڈیشن یکم دسمبر ۱۹۹۵ء) ادبی صفحہ

(۹) ایضاً ادبی صفحہ

(۱۰) محمد علی منظر، شوکت صدیقی سے کچھ باتیں (سہ ماہی انشاء حیدرآباد، شمارہ ۶۔ جنوری تا مارچ ۱۹۹۵ء) ص ۸۰

(۱۱) شمع زیدی، شوکت صدیقی انٹرویو (ماہنامہ آنچل کراچی، سالنامہ جون ۱۹۸۴ء) ص ۱۳

(۱۲) احمد ہمدانی، سماجی حقیقت نگاری، سیپ سہ ماہی کراچی، جولائی ۱۹۹۶ء (سیپ پبلی کیشنز کراچی) ص ۷۱۔۷۲

(۱۳) عبادت بریلوی ڈاکٹر، افسانہ اور افسانے کی تنقید (ادارہ ادب و تنقید لاہور، طبع اوّل ۱۹۸۶ء) ص ۱۴۷

(۱۴) حسرت کاسگنجوی، پرکھ (سندھ ایجوکیشنل اکیڈی کراچی، طبع اوّل ۱۹۸۱ء) ص ۱۶۴

(۱۵) انجم اعظمی، ادب اور حقیقت (کراچی اشاعت گھر، طبع اول جنوری ۱۹۷۹ء) ص ۱۹

(۱۶) صباحت مشتاق، خدا کی بستی/شوکت صدیقی (سہ ماہی ادبیات جلد ۸، شمارہ ۳۱۔۳۴، اسلام آباد ۱۹۹۵ء) ص ۸۲۲

(۱۷) حنیف فوق ڈاکٹر، متوازی نقوش (نفیس اکیڈی کراچی۔ طبع اوّل ۱۹۸۹ء) ص ۳۰۵

(۱۸) شوکت صدیقی، خدا کی بستی (رکتاب پبلی کیشنز کراچی۔ ۱۹۹۵ء) ص ۲۳

(۱۹) سہیل بخاری ڈاکٹر ، ناول نگاری (مکتبہ میری لائبریری۔ طبع اوّل ۱۹۶۶ء) ص ۲۲

(۲۰) شوکت صدیقی، خدا کی بستی (رکتاب پبلی کیشنز کراچی۔ ۱۹۹۵ء) ص ۳۶

(۲۱) ایضاً ص ۹۸۔۹۹

(۲۲) حنیف فوق ڈاکٹر ، متوازی نقوش (نفیس اکیڈی کراچی ۱۹۸۹ء) ص ۳۱۴

(۲۳) قیصرہ خانم، خدا کی بستی (ماہنامہ اظہار کراچی۔ جنوری، فروری ۱۹۸۶ء) ص ۷۶

(۲۴) شوکت صدیقی، خدا کی بستی (رکتاب پبلی کیشنز کراچی۔ ۱۹۹۵ء) ص ۴۷۸۔۴۷۹

(۲۵) آصف اسلم فرخی، شوکت صدیقی سے انٹرویو (ہیرالڈ کراچی۔ نومبر ۱۹۸۱ء) ص ۷۵

(۲۶) شوکت صدیقی، جانگلوس جلد اوّل (رکتاب طبع پنجم ۱۹۹۸ء) ص ۴۵۰

(۲۷) ایضاً ۔ ص ۴۵۰

(۲۸) ایضاً ۔ ص ۴۶۰۔۴۶۱

(۲۹) ایضاً ۔ ص ۴۷۳

(۳۰) ایضاً ۔ ص ۴۷۲

(۳۱) ایضاً ۔ ص ۴۸۹

(۳۲) ایضاً ۔ ص ۱۹۷
(۳۳) ایضاً ۔ ص ۲۸۷
(۳۴) ایضاً ۔ ص ۳۲۸
(۳۵) ایضاً ۔ ص ۳۳۰
(۳۶) ایضاً ۔ ص ۴۰۹
(۳۷) ایضاً ۔ ص ۴۱۸
(۳۸) ایضاً ۔ ص ۴۲۲
(۳۹) شوکت صدیقی، جانگلوس جلد دوم (رکتاب پبلی کیشنز کراچی ۔ ستمبر ۱۹۹۸ء، طبع پنجم) ص ۲۶
(۴۰) ایضاً ۔ ص ۳۴۵
(۴۱) ایضاً ۔ ص ۳۴۹
(۴۲) ایضاً ۔ ص ۱۳۱۔۱۳۲
(۴۳) ایضاً ۔ ص ۶۴۵
(۴۴) ایضاً ۔ ص ۶۵۴۔۶۵۵
(۴۵) شوکت صدیقی، جانگلوس جلد سوم (رکتاب پبلی کیشنز کراچی ۔ ستمبر ۱۹۹۴ء، طبع اوّل) ص ۳۵
(۴۶) ایضاً ۔ ص ۴۵۷۔۴۵۸
(۴۷) ایضاً ۔ ص ۴۵۷
(۴۸) ایضاً ۔ ص ۴۶۷
(۴۹) ایضاً ۔ ص ۵۲۱
(۵۰) ایضاً ۔ ص ۵۲۱
(۵۱) ایضاً ۔ ص ۵۲۳
(۵۲) ایضاً ۔ ص ۵۲۵
(۵۳) ایضاً ۔ ص ۵۲۹
(۵۴) ایضاً ۔ ص ۵۹۹
(۵۵) ایضاً ۔ ص ۶۰۲
(۵۶) ایضاً ۔ ص ۶۰۲
(۵۷) ایضاً ۔ ص ۶۱۹
(۵۸) ایضاً ۔ ص ۶۲۱
(۵۹) ایضاً ۔ ص ۶۲۲
(۶۰) ایضاً ۔ ص ۶۳۱
(۶۱) ایضاً ۔ ص ۶۳۴۔۶۳۵
(۶۲) ایضاً ۔ ص ۶۳۸
(۶۳) ایضاً ۔ ص ۶۹۱
(۶۴) ایضاً ۔ ص ۶۹۷
(۶۵) ایضاً ۔ ص ۷۰۲
(۶۶) ایضاً ۔ ص ۷۱۰
(۶۷) ایضاً ۔ ص ۷۱۱

(۶۸) ایضاً ۔ ص ۷۱۱

(۶۹) ایضاً ۔ ص ۷۴۰

(۷۰) ایضاً ۔ ص ۷۴۴

(۷۱) شوکت صدیقی، چاردیواری طبع اوّل (رکتاب پبلی کیشنز کراچی ۔ ۱۹۹۰ء) ص ۱۶۷

(۷۲) ایضاً ۔ ص ۳۳۷

(۷۳) ایضاً ۔ ص ۳۱۳

(۷۴) ایضاً ۔ ص ۳۵۵

(۷۵) ایضاً ۔ ص ۳۸۴

(۷۶) ایضاً ۔ ص ۶۱۳

(۷۷) ایضاً ۔ ص ۶۱۳

(۷۸) شوکت صدیقی کمین گاہ (رکتاب پبلی کیشنز کراچی ۱۹۹۷ء) ص ۴۱۔۴۲

(۷۹) ایضاً ۔ ص ۵۹

(۸۰) ایضاً ۔ ص ۶۹

(۸۱) ایضاً ۔ ص ۱۷۰

(۸۲) ایضاً ۔ ص ۱۷۴

(۸۳) احسن فاروقی ڈاکٹر، ناول کیا ہے؟ (الکتاب کراچی ۔ طبع اوّل ۱۹۶۵ء) ص ۳۰۔۳۱

(۸۴) ممتاز منگلوری ڈاکٹر، شرر کے تاریخی ناول اوران کا تحقیقی وتنقیدی جائزہ (مکتبہ خیابان ادب لاہور۔ طبع اوّل ۱۹۷۸ء) ص ۳۹

(۸۵) اے کے افضل، شوکت صدیقی کی کردارنگاری (انٹرپرائز کراچی ۔ ۱۹۶۲ء) ص ۴۴

(۸۶) اعجاز راہی ڈاکٹر، اردوافسانہ ۷۵ء تک، پاکستانی ادب ۱۹۹۰ء مرتب رشید امجد (اکادمی ادبیات پاکستان اسلام آباد) ص ۱۵۳

(۸۷) حنیف فوق ڈاکٹر، متوازی نقوش (نفیس اکیڈمی کراچی ۔ طبع اوّل ۱۹۸۹ء) ص ۳۱۸

(۸۸) عظمت انصاری، شوکت صدیقی سے انٹرویو (میگ ویکلی کراچی ۱۹۔۲۵ اپریل ۱۹۹۶ء) ص ۱۶

(۸۹) یہ صورت گر کچھ خوابوں کے (عہد حاضر کے ۱۲۴ اہم ادیبوں کے انٹرویو) مرتب طاہر مسعود (مکتبہ تخلیق ادب کراچی ۔ طبع اوّل ۱۹۸۵ء) ص ۱۸۶

(۹۰) حنیف فوق ڈاکٹر، متوازی نقوش (نفیس اکیڈمی کراچی ۔ طبع اوّل ۱۹۸۹ء) ص ۱۳

(۹۱) عتیق احمد، استفادہ (مکتبہ ارژنگ پشاور ۔ طبع اوّل ۱۹۸۱ء) ص ۱۸۳

(۹۲) حنیف فوق ڈاکٹر، متوازی نقوش (نفیس اکیڈمی کراچی ۔ طبع اوّل ۱۹۸۹ء) ص ۳۱۸

(۹۳) اے بی اشرف ڈاکٹر، مسائل ادب (سنگ میل پبلی کیشنز لاہور ۱۹۹۵ء) ص ۳۶۶

(۹۴) عبداللہ جاوید، خدا کی بستی (نئی قدریں خاص شمارہ ۱۹۷۵ء حیدرآباد) ص ۲

(۹۵) حنیف فوق ڈاکٹر، شوکت صدیقی ایک مطالعہ (قومی زبان کراچی ۔ جلد ۷، شمارہ ۴، اپریل ۱۹۹۸ء) ص ۹۲

(۹۶) ایضاً ص ۹۳

(۹۷) اعجاز راہی ڈاکٹر، اردوافسانہ ۷۵ء تک، پاکستانی ادب ۱۹۹۰ء مرتب رشید امجد (اکادمی ادبیات پاکستان، اسلام آباد) ص ۱۵۲

(۹۸) آصف اسلم فرخی، (دی ہیرالڈ کراچی ۔ اپریل ۱۹۸۷ء) ص ۱۲۰

(۹۹) حنیف فوق ڈاکٹر، شوکت صدیقی ایک مطالعہ (قومی زبان کراچی ۔ اپریل ۱۹۹۸ء) ص ۹۳

(۱۰۰) ابوالخیر کشفی، جدید ادب کے دوتنقیدی جائزے ۔ طبع اوّل ۱۹۶۳ء (اردو اکیڈمی سندھ کراچی) ص ۷۸

(۱۰۱) قمر رئیس ڈاکٹر، ترقی پسند تحریک اور اردو ناول، ترقی پسند ادب مرتبہ قمر رئیس و سید عاشور کاظمی (مکتبہ عالیہ لاہور ۱۹۹۴ء) ص ۴۰۲

(۱۰۲) شوکت صدیقی، جانگلوس جلد اوّل، طبع پنجم ۱۹۹۸ء (رکتاب پبلی کیشنز کراچی) ص ۵۲۱

(۱۰۳) پروفیسر خالد وہاب ۔ شوکت صدیقی کا ناول جانگلوس (سہ ماہی لوح ادب انٹرنیشنل حیدرآباد ۔ شمارہ ۴، اپریل تا جون ۱۹۹۹ء) ص ۳۸

(۱۰۴)　ایضاً ص ۳۶

(۱۰۵)　شوکت صدیقی جانگلوس، جلد سوم (رکتاب پبلی کیشنز کراچی ستمبر ۱۹۹۴ء۔ طبع اوّل) ص ۶۴۱

(۱۰۶)　حنیف فوق ڈاکٹر، شوکت صدیقی ایک مطالعہ (قومی زبان کراچی۔ اپریل ۱۹۹۸ء) ص ۹۲

(۱۰۷)　فوزیہ شاہین۔ مکالمہ شوکت صدیقی سے (ماہنامہ دستک۔ جلد نمبر ۳، شمارہ ۲۳۔ فروری، مارچ ۱۹۹۸ء) ص ۲۴

(۱۰۸)　ارتضیٰ کریم ڈاکٹر، جدید ترین کہانی، نیا افسانہ مسائل اور میلانات مرتبہ قمر رئیس (اردو اکادمی دہلی ۱۹۹۲ء) ص ۱۴۸

(۱۰۹)　فوزیہ شاہین۔ مکالمہ شوکت صدیقی سے (ماہنامہ دستک، جلد نمبر ۳، شمارہ ۳۔۲، فروری مارچ ۱۹۹۸ء) ص ۲۵

(۱۱۰)　ایضاً ص ۲۷

(۱۱۱)　ایضاً ص ۱۲

(۱۱۲)　عبدالسلام ڈاکٹر، تقسیم کے بعد اردو ناول (نگار پاکستان اصناف ادب نمبر سالنامہ ۱۹۶۲ء کراچی) ص ۷۷

(۱۱۳)　شوکت صدیقی ، چار دیواری طبع اوّل (رکتاب پبلی کیشنز کراچی ۱۹۹۰ء) ص ۴۵

(۱۱۴)　ایضاً ص ۴۲۸

(۱۱۵)　ایضاً ص ۷۶۳

(۱۱۶)　ستار طاہر، شوکت صدیقی کا نیا ناول چار دیواری (ماہنامہ کتاب لاہور۔ جلد ۲۴، شمارہ ۹ جولائی۔ ۱۹۹۰ء) ص ۱۳

(۱۱۷)　حنیف فوق ڈاکٹر، شوکت صدیقی ایک مطالعہ (قومی زبان کراچی۔ اپریل ۱۹۹۸ء) ص ۹۳

(۱۱۸)　ستار طاہر، شوکت صدیقی کا نیا ناول چار دیواری (ماہنامہ کتاب لاہور۔ جلد ۲۴، شمارہ ۹ جولائی۔ ۱۹۹۰ء) ص ۱۳

(۱۱۹)　حنیف فوق ڈاکٹر، شوکت صدیقی ایک مطالعہ (قومی زبان کراچی۔ جلد ۷۰، شمارہ ۴ اپریل ۱۹۹۸ء) ص ۹۳

(۱۲۰)　ستار طاہر، شوکت صدیقی کا نیا ناول چار دیواری (ماہنامہ کتاب لاہور۔ جلد ۲۴، شمارہ ۹ جولائی۔ ۱۹۹۰ء) ص ۳۱

(۱۲۱)　محمد حسن ڈاکٹر جدید اردو ادب (غضنفر اکیڈمی کراچی۔ ت ن) ص ۲۵

(۱۲۲)　سید فضل رب، سوشیولوجی آف لٹریچر (کومن ویلتھ پبلی شرس۔ نئی دہلی۔ طبع اوّل ۱۹۹۲ء) ص ۱۰۲۔۱۰۳

(۱۲۳)　حنیف فوق ڈاکٹر، شوکت صدیقی ایک مطالعہ (قومی زبان کراچی۔ جلد ۲۴، شمارہ ۴ اپریل ۱۹۹۸ء) ص ۹۴

(۱۲۴)　سید فضل رب، سوشیولوجی آف لٹریچر (کومن ویلتھ پبلی شرز۔ نئی دہلی۔ طبع اوّل ۱۹۹۲ء) ص ۱۰۸

(۱۲۵)　ایضاً ص ۱۰۵

(۱۲۶)　عتیق احمد، شوکت صدیقی کے افسانوں میں حقیقت نگاری، استفادہ (مکتبہ ارژنگ پشاور۔ طبع اوّل ۱۹۸۱ء) ص ۱۷۸

(۱۲۷)　راشدہ طلعت۔ شوکت صدیقی سے انٹریو (ماہنامہ امنگ کراچی دسمبر ۱۹۷۹ء) ص ۵۲

(۱۲۸)　نذیر احمد، شوکت صدیقی کے افسانے (فنون جلد ۱۱، شمارہ ۱۔۲، مئی، جون ۱۹۷۰ء) ص ۵۲

(۱۲۹)　راشدہ طلعت۔ شوکت صدیقی سے انٹریو (ماہنامہ امنگ کراچی دسمبر ۱۹۷۹ء) ص ۷

(۱۳۰)　حنیف فوق ڈاکٹر، متوازی نقوش (نفیس اکیڈمی کراچی۔ طبع اوّل ۱۹۸۹ء) ص ۲۸۷

(۱۳۱)　نذیر احمد، شوکت صدیقی کے افسانے (فنون جلد ۱۱، شمارہ ۱۔۲، مئی، جون ۱۹۷۰ء) ص ۵۸

(۱۳۲)　عتیق احمد، شوکت صدیقی کے افسانوں میں حقیقت نگاری (استفادہ مکتبہ ارژنگ پشاور۔ طبع اوّل ۱۹۸۱ء) ص ۱۸۳

(۱۳۳)　سید رشید احمد، سائنسی سوشلزم (ادارہ فکر جدید لاہور۔ طبع اوّل ت ن) ص ۳۱

(۱۳۴)　ایضاً ص ۳۷

(۱۳۵)　انور زاہدی، شوکت صدیقی کی افسانہ نگاری (یہ مضمون اکادمی ادبیات اسلام آباد کے ۹ اگست ۱۹۹۷ء کے اجلاس میں پڑھا گیا)

(۱۳۶)　نذیر احمد، شوکت صدیقی کے افسانے (فنون جلد ۱۱، شمارہ ۱۔۲، مئی، جون ۱۹۷۰ء) ص ۵۴

(۱۳۷)　ایضاً ص ۵۴

(۱۳۸)　فردوس انور قاضی ڈاکٹر، اردو افسانہ نگاری کے رجحانات (مکتبہ عالیہ لاہور۔ طبع اوّل ۱۹۹۰ء) ص ۵۰۶

(۱۳۹)　عتیق احمد، شوکت صدیقی کے افسانوں میں حقیقت نگاری (استفادہ مکتبہ ارژنگ پشاور۔ طبع اوّل ۱۹۸۱ء) ص ۱۸۱

(۱۴۰) شمیم احمد، اندھیرا اور اندھیرا نیا دور کراچی۔ شمارہ ۷۔۸ (پاکستانی کلچر سوسائٹی) ص ۲۸۳
(۱۴۱) عتیق احمد، شوکت صدیقی کے افسانوں میں حقیقت نگاری استفادہ (مکتبہ ارژنگ پشاور۔ طبع اوّل ۱۹۸۱ء) ص ۱۸۹
(۱۴۲) نذیر احمد، شوکت صدیقی کے افسانے (فنون جلد ۱۱، شمارہ ۱۔۲، مئی، جون ۱۹۷۰ء) ص ۵۷
(۱۴۳) فردوس انور قاضی ڈاکٹر، اردو افسانہ نگاری کے رجحانات (مکتبہ عالیہ لاہور۔ طبع اوّل ۱۹۹۰ء) ص ۴۹۸
(۱۴۴) انور زاہدی، شوکت صدیقی کی افسانہ نگاری (یہ مضمون اکادمی ادبیات اسلام آباد کے ۹ راگست ۱۹۹۷ء کے اجلاس میں پڑھا گیا)
(۱۴۵) حنیف فوق ڈاکٹر، کیمیا گر (سہ ماہی سیپ کراچی۔ شمارہ ۵ راگست ۱۹۸۷ء) ص ۲۳۰
(۱۴۶) عتیق احمد، شوکت صدیقی کے افسانوں میں حقیقت نگاری استفادہ (مکتبہ ارژنگ پشاور۔ طبع اوّل ۱۹۸۱ء) ص ۱۸۶
(۱۴۷) ایضاً ص ۱۸۶
(۱۴۸) مہر سلمیٰ، شوکت صدیقی کے افسانے (شعلہ کراچی۔ جلد ۴، شمارہ ۲۔ جنوری ۱۹۵۴ء) ص ۲۱
(۱۴۹) عزیز فاطمہ ڈاکٹر اردو افسانے کا سماجی اور ثقافتی پس منظر (ناشر عزیز فاطمہ طبع اوّل ۱۹۸۴ء دہلی) ص ۱۸۹
(۱۵۰) اعجاز راہی ڈاکٹر، اردو افسانہ ۱۹۴۷ء تک، پاکستانی ادب ۱۹۹۰ء (مرتب رشید امجد اکادمی ادبیات پاکستان اسلام آباد) ص ۱۵۲
(۱۵۱) انور سدید ڈاکٹر، اردو ادب کی تحریکیں (اکادمی ادبیات پاکستان، اسلام آباد۔ طبع اوّل ۱۹۹۱ء) ص ۵۲۷
(۱۵۲) فردوس انور قاضی ڈاکٹر، اردو افسانہ نگاری کے رجحانات (مکتبہ عالیہ لاہور۔ طبع اوّل ۱۹۹۰ء) ص ۵۰۶
(۱۵۳) حنیف فوق ڈاکٹر، شوکت صدیقی ایک مطالعہ (قومی زبان کراچی جلد ۷، شمارہ ۴۔ اپریل ۱۹۹۸ء) ص ۹۴
(۱۵۴) حنیف فوق ڈاکٹر، متوازی نقوش (نفیس اکیڈمی کراچی۔ طبع اوّل ۱۹۸۹ء) ص ۲۸۸
(۱۵۵) نذیر احمد، شوکت صدیقی کے افسانے (فنون جلد ۱۱، شمارہ ۱۔۲، مئی، جون ۱۹۷۰ء) ص ۵۷
(۱۵۶) صادق ڈاکٹر، ترقی پسند افسانہ کے پچاس سال، ترقی پسند ادب (مرتبہ قمر رئیس، سید عاشور کاظمی۔ مکتبہ عالیہ لاہور ۱۹۹۴ء) ص ۳۸۳
(۱۵۷) وقار عظیم، داستان سے افسانے تک (اردو اکیڈمی سندھ کراچی۔ طبع دوم ۱۹۶۶ء) ص ۳۶۵
(۱۵۸) مہر سلمیٰ، شوکت صدیقی کے افسانے (شعلہ کراچی۔ جلد ۴، شمارہ ۲۔ جنوری ۱۹۵۴ء) ص ۱۹
(۱۵۹) محمد حسن ڈاکٹر، اردو افسانے کا ارتقاء (نگار پاکستان، اصناف ادب نمبر ۱۹۶۶ء) ص ۴۳
(۱۶۰) حنیف فوق ڈاکٹر، کیمیا گر (سہ ماہی سیپ کراچی۔ شمارہ ۵ راگست ۱۹۸۷ء) ص ۲۳۰
(۱۶۱) نذیر احمد، شوکت صدیقی کے افسانے (فنون جلد ۱۱، شمارہ ۱۔۲، مئی، جون ۱۹۷۰ء) ص ۵۸
(۱۶۲) ایضاً ص ۵۷
(۱۶۳) ابوالخیر کشفی ڈاکٹر، جدید ادب کے دو تنقیدی جائزے (اردو اکیڈمی سندھ کراچی ۱۹۶۳ء) ص ۷۸۔۷۹
(۱۶۴) وقار عظیم، داستان سے افسانے تک (اردو اکیڈمی سندھ کراچی۔ طبع دوم ۱۹۶۶ء) ص ۳۶۴
(۱۶۵) اسلم آزاد ڈاکٹر، اردو ناول آزادی کے بعد (سیمانت پرکاشن، نئی دہلی۔ ۱۹۹۰ء) ص ۱۶۲
(۱۶۶) عتیق احمد، استفادہ (مکتبہ ارژنگ پشاور۔ طبع اوّل ۱۹۸۱ء) ص ۱۸۰
(۱۶۷) حنیف فوق ڈاکٹر، کیمیا گر (سہ ماہی سیپ کراچی۔ شمارہ ۵ راگست ۱۹۸۷ء) ص ۲۳۱
(۱۶۸) ایضاً ص ۲۳۱
(۱۶۹) خلیل الرحمٰن اعظمی، اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک (ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ۔ طبع دوم ۱۹۷۹ء) ص ۵۰۰
(۱۷۰) معروف علی سید، شوکت صدیقی کی کردار نگاری، (افکار جوبلی نمبر جون جولائی ۱۹۷۰ء کراچی) ص ۱۷۱
(۱۷۱) حنیف فوق ڈاکٹر، کیمیا گر (سہ ماہی سیپ کراچی۔ شمارہ ۵ راگست ۱۹۸۷ء) ص ۲۳۱
(۱۷۲) ایضاً ۲۳۱
(۱۷۳) اعجاز راہی ڈاکٹر، اردو افسانہ ۱۹۴۷ء تک، پاکستانی ادب ۱۹۹۰ء (مرتب رشید امجد اکادمی، ادبیات پاکستان اسلام آباد) ص ۱۵۲
(۱۷۴) فردوس انور قاضی ڈاکٹر، اردو افسانہ نگاری کے رجحانات (مکتبہ عالیہ لاہور۔ طبع اوّل ۱۹۹۰ء) ص ۵۰۰
(۱۷۵) عتیق احمد، استفادہ (مکتبہ ارژنگ پشاور۔ طبع اوّل ۱۹۸۱ء) ص ۱۹۰

(۱۷۶) وقار عظیم، داستان سے افسانے تک (اردو اکیڈمی سندھ کراچی۔طبع دوم ۱۹۶۶ء) ص ۳۶۵
(۱۷۷) نذیر احمد، شوکت صدیقی کے افسانے (فنون جلد ۱۱، شمارہ ۱۔۲، مئی، جون ۱۹۷۰ء) ص ۵۸
(۱۷۸) حنیف فوق ڈاکٹر، کیمیاگر (سہ ماہی سیپ کراچی۔ شمارہ ۵/اگست ۱۹۸۷ء) ص ۲۳۱
(۱۷۹) محسن بھوپالی، شوکت صدیقی سے انٹرویو (روزنامہ جنگ، ادبی صفحہ ۳۰/اپریل ۱۹۸۴ء)
(۱۸۰) فردوس انور قاضی ڈاکٹر، اردو افسانہ نگاری کے رجحانات (مکتبہ عالیہ لاہور۔طبع اوّل ۱۹۹۰ء) ص ۵۰۸
(۱۸۱) شوکت صدیقی کا ماہنامہ چہارسو راولپنڈی کو انٹرویو براہ راست (جلد ۱۰، شمارہ مارچ اپریل ۲۰۰۱ء) ص ۱۵
(۱۸۲) حنیف فوق ڈاکٹر، مثبت قدریں (دبستان مشرق ڈھاکا طبع اوّل ۱۹۶۸ء) ص ۲۵۰
(۱۸۳) پروفیسر وہاب اشرفی، ترقی پسند اردو افسانہ ۔ ترقی پسند ادب مرتبین قمر رئیس و عاشور کاظمی (مکتبہ عالیہ لاہور ۱۹۹۴ء) ص ۴۰۰
(۱۸۴) صادق ڈاکٹر، ترقی پسند تحریک اور اردو افسانہ (اردو مجلس۔طبع اوّل ۱۹۸۱ء) ص ۱۳۲
(۱۸۵) قمر رئیس ڈاکٹر، ترقی پسند تحریک اور اردو ناول، ترقی پسند ادب (مرتبین قمر رئیس و عاشور کاظمی، مکتبہ عالیہ لاہور۔۱۹۹۴ء) ص ۴۰۰
(۱۸۶) عارف حسن، کراچی تغیرات کے زد میں۔ انگریزی سے ترجمہ و تدوین افضال احمد سید (آج، شمارہ ۲۰/اکتوبر، دسمبر ۱۹۹۵ء۔ ایجوکیشنل پریس۔کراچی) ص ۳۹۰
(۱۸۷) قیوم نظر، ادب اور طبقاتی کشمکش، سویرا، شمارہ ۷۔۸، ص ۲۵۳
(۱۸۸) اسلم آزاد ڈاکٹر، اردو ناول آزادی کے بعد (سیمانت پرکاشن۔دہلی طبع اوّل ۱۹۹۰ء) ص ۱۶۲
(۱۸۹) پیر علی محمد راشدی، اہے ڈےنھا اہے شینھ ترجمہ تلخیص اور تدوین اجمل کمال ''وہ دن وہ لوگ'' (آج، شمارہ ۲۰، خزاں ۱۹۹۵ء ایجوکیشنل پریس کراچی) ص ۱۰۱
(۱۹۰) حنیف فوق ڈاکٹر، مثبت قدریں (دبستان مشرق ڈھاکا طبع اوّل ۱۹۶۸ء) ص ۳۰۸
(۱۹۱) ایضاً ص ۳۰۸۔۳۰۹
(۱۹۲) حنیف فوق ڈاکٹر، متوازی نقوش (نفیس اکیڈمی کراچی ۱۹۹۵ء) ص ۳۱۶
(۱۹۳) قیصرہ خانم، شوکت صدیقی اور خدا کی بستی (ماہنامہ اظہار کراچی۔جنوری فروری ۱۹۸۷ء) ص ۳۲
(۱۹۴) شوکت صدیقی، خدا کی بستی (رکتاب پبلی کیشنز کراچی ۱۹۹۵ء) ص ۱۳۴
(۱۹۵) ایضاً ص ۱۳۸
(۱۹۶) ایضاً ص ۴۰۱
(۱۹۷) ایضاً ص ۴۰۷
(۱۹۸) ایضاً ص ۳۰۴
(۱۹۹) ایضاً ص ۱۴۹
(۲۰۰) سہیل بخاری، ناول نگاری (میری لائبریری لاہور۔طبع اوّل ۱۹۶۱ء) ص ۳۴۰
(۲۰۱) حنیف فوق ڈاکٹر، متوازی نقوش (نفیس اکیڈمی کراچی ۱۹۹۵ء) ص ۳۱۹
(۲۰۲) شوکت صدیقی، خدا کی بستی (رکتاب پبلی کیشنز کراچی ۱۹۹۵ء) ص ۳۸۲
(۲۰۳) شوکت صدیقی، خدا کی بستی (رکتاب پبلی کیشنز کراچی ۱۹۹۵ء) ص ۳۸۲
(۲۰۴) حنیف فوق ڈاکٹر، متوازی نقوش (نفیس اکیڈمی کراچی ۱۹۹۵ء) ص ۳۱۷
(۲۰۵) شوکت صدیقی، خدا کی بستی (رکتاب پبلی کیشنز کراچی ۱۹۹۵ء) ص ۲۹۳
(۲۰۶) ایضاً ص ۲۹۳
(۲۰۷) عبداللہ جاوید، خدا کی بستی/شوکت صدیقی (نئی قدریں۔خاص شمارہ ۵، ۱۹۷۰ء حیدرآباد) ص ۳
(۲۰۸) قیصرہ خانم، شوکت صدیقی اور خدا کی بستی (ماہنامہ اظہار کراچی۔جنوری فروری ۱۹۸۷ء) ص ۴
(۲۰۹) ایضاً ص ۵
(۲۱۰) صباحت مشتاق، خدا کی بستی/شوکت صدیقی (سہ ماہی ادبیات، جلد ۸، شمارہ ۳۱۔۳۴ اسلام آباد ۱۹۹۵ء) ص ۸۲۵
(۲۱۱) شوکت صدیقی/خدا کی بستی (رکتاب پبلی کیشنز کراچی ۱۹۹۵ء) ص ۳۱۶

(۲۱۲) ایضاً ص ۲۸۱
(۲۱۳) ایضاً ص ۲۹۰
(۲۱۴) حنیف فوق ڈاکٹر، خدا کی بستی اور اردو ناول نگاری (ماہانہ دائرے سالنامہ فروری مارچ ۱۹۸۹ء جلد ۲، شمارہ ۸۔۹ کراچی) ص ۵۶
(۲۱۵) شوکت صدیقی/خدا کی بستی (رکتاب پبلی کیشنز کراچی ۱۹۹۵ء) ص ۷
(۲۱۶) ایضاً ص ۱۰۵
(۲۱۷) ایضاً ص ۲۲۲
(۲۱۸) ایضاً ص ۳۷۴
(۲۱۹) یو۔آن۔ بیگ، ایک ہمدم دیرینہ شوکت صدیقی (روزنامہ جنگ کراچی، جمعہ ایڈیشن ۲۱ دسمبر ۱۹۹۰ء)
(۲۲۰) حنیف فوق ڈاکٹر، شوکت صدیقی ایک مطالعہ (قومی زبان کراچی جلد ۷، شمارہ ۴۔ اپریل ۱۹۹۸ء) ص ۹۲
(۲۲۱) شوکت صدیقی، صریر خامہ جانگلوس پہلا ایڈیشن ص ۸
(۲۲۲) ایضاً ص ۱۱
(۲۲۳) مشرف احمد ڈاکٹر، شوکت صدیقی سے ایک گفتگو (ماہنامہ دائرے جلد ۱، شمارہ ۷۔ جنوری ۱۹۸۸ء کراچی) ص ۴۳
(۲۲۴) ایضاً ص ۴۴
(۲۲۵) ایضاً ص ۵۳
(۲۲۶) شوکت صدیقی جانگلوس جلد اوّل (رکتاب پبلی کیشنز کراچی۔ طبع پنجم ۱۹۹۸ء) ص ۱۹۵
(۲۲۷) ایضاً ص ۱۸۶
(۲۲۸) ایضاً ص ۲۰۰
(۲۲۹) ایضاً ص ۱۹۷
(۲۳۰) ایضاً ص ۱۹۷
(۲۳۱) حنیف فوق ڈاکٹر، شوکت صدیقی/جانگلوس (روزنامہ جنگ۔ پہلی دسمبر ۱۹۹۵ء) ادبی صفحہ
(۲۳۲) قمر رئیس ڈاکٹر، ترقی پسند تحریک اور اردو ناول (ترقی پسند ادب، مرتبین قمر رئیس وسید عاشور کاظمی، مکتبہ عالیہ لاہور ۱۹۹۴ء) ص ۴۰۳
(۲۳۳) شوکت صدیقی جانگلوس جلد اوّل (رکتاب پبلی کیشنز کراچی۔ طبع پنجم ۱۹۹۸ء) ص ۲۹۰
(۲۳۴) ایضاً ص ۲۸۷
(۲۳۵) اختر حسین رائپوری ڈاکٹر، گرد راہ (مکتبہ افکار کراچی۔ طبع اوّل ۱۹۸۴ء) ص ۱۸۸
(۲۳۶) شوکت صدیقی، طبقاتی جدوجہد اور بنیاد پرستی (رکتاب پبلی کیشنز۔ طبع اوّل ۱۹۸۸ء کراچی) ص ۲۲۷۔۲۲۸
(۲۳۷) شکیب نیازی، کرشن چندر کے افسانوی ادب میں حقیقت نگاری (موڈرن پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی ۱۹۹۱ء) ص ۲۶۱
(۲۳۸) شوکت صدیقی، جانگلوس، جلد سوم، طبع اوّل ۱۹۹۷ء (رکتاب پبلی کیشنز ۱۹۹۴ء کراچی) ص ۲۷۷۔۲۷۸
(۲۳۹) ایضاً ص ۲۷۷
(۲۴۰) شوکت صدیقی، جانگلوس جلد دوم طبع پنجم ۱۹۹۸ء (رکتاب پبلی کیشنز کراچی) ص ۳۵۳
(۲۴۱) ایضاً ص ۲۸۷
(۲۴۲) شوکت صدیقی، جانگلوس، جلد سوم، (رکتاب پبلی کیشنز طبع اوّل ۱۹۹۴ء کراچی) ص ۵۷۴۔۵۷۵
(۲۴۳) ایضاً ص ۵۷۵
(۲۴۴) شوکت صدیقی، جانگلوس، جلد سوم، (رکتاب پبلی کیشنز طبع اوّل ۱۹۹۸ء کراچی) ص ۵۷۵
(۲۴۵) ایضاً ص ۵۷۶
(۲۴۶) ایضاً ص ۵۷۶
(۲۴۷) حسن عابدی، ایز دی اسٹوری گوز (As the Story Goes)، دی ریویو، ۷ اگست ۱۹۹۷ء ص ۱۵

(۲۴۸) عطش درانی ڈاکٹر، شوکت صدیقی کے ناول جانگلوس کا مختصر تجزیہ، یہ مضمون ۹ راگست ۱۹۹۸ء ،اکیڈمی آف لیٹرس اسلام آباد کے جلسے میں پڑھا گیا ص ۲۵۴
(۲۴۹) شوکت صدیقی، جانگلوس جلد دوم (رکتاب پبلی کیشنز کراچی۔طبع پنجم ۱۹۹۸ء) ص ۵۴
(۲۵۰) ایضاً ص ۵۵
(۲۵۱) ایضاً ص ۵۷
(۲۵۲) ایضاً ص ۵۸
(۲۵۳) ایضاً ص ۶۲
(۲۵۴) ایضاً ص ۱۶
(۲۵۵) ایضاً ص ۲۱
(۲۵۶) ایضاً ص ۲۴
(۲۵۷) ایضاً ص ۶۵۔۶۶
(۲۵۸) ایضاً ص ۶۶
(۲۵۹) ایضاً ص ۶۶
(۲۶۰) ایضاً ص ۶۷
(۲۶۱) ایضاً ص ۱۷۶
(۲۶۲) ایضاً ص ۱۷۷
(۲۶۳) ایضاً ص ۱۹۵
(۲۶۴) ایضاً ص ۳۵۱
(۲۶۵) شوکت صدیقی، جانگلوس جلد سوم (رکتاب پبلی کیشنز کراچی۔طبع اول ۱۹۹۴ء) ص ۶۵
(۲۶۶) شوکت صدیقی، جانگلوس جلد دوم (رکتاب پبلی کیشنز کراچی۔طبع اول ۱۹۹۸ء) ص ۴۱۲
(۲۶۷) ایضاً ص ۴۱۳
(۲۶۸) ایضاً ص ۴۱۶
(۲۶۹) ایضاً ص ۴۱۹۔۴۲۰
(۲۷۰) ایضاً ص ۴۲۲
(۲۷۱) ایضاً ص ۴۵۰
(۲۷۲) ایضاً ص ۴۵۳
(۲۷۳) ایضاً ص ۴۵۴
(۲۷۴) شوکت صدیقی، جانگلوس جلد سوم (رکتاب پبلی کیشنز کراچی۔طبع اول ۱۹۹۴ء) ص ۱۰۶
(۲۷۵) ایضاً ص ۱۰۷
(۲۷۶) ایضاً ص ۱۰۷۔۱۰۸
(۲۷۷) افضل توصیف، یہ غلام جمہوریت ہے (آصف جاوید لاہور ۱۹۹۵ء) ص ۴۳
(۲۷۸) ایضاً ص ۴۲
(۲۷۹) ایضاً ص ۴۶
(۲۸۰) عطش درانی ڈاکٹر، شوکت صدیقی کے ناول جانگلوس کا مختصر تجزیہ، یہ مضمون ۹ راگست ۱۹۹۸ء، اکیڈمی آف لیٹرس اسلام آباد کے جلسے میں پڑھا گیا ص ۲۵۴
(۲۸۱) تبسم عارف، قومی یکجہتی میں ادیب کیا کردار ادا کرسکتا ہے؟ شوکت صدیقی کا انٹرویو (روزنامہ جنگ۔۲۰ راپریل ۱۹۸۱ء)
(۲۸۲) شوکت صدیقی، جانگلوس جلد سوم (رکتاب پبلی کیشنز کراچی۔طبع پنجم ۱۹۹۸ء) ص ۳۷
(۲۸۳) عطش درانی ڈاکٹر، شوکت صدیقی کے ناول جانگلوس کا مختصر تجزیہ، یہ مضمون ۹ راگست ۱۹۹۸ء، اکیڈمی آف لیٹرس اسلام آباد کے جلسے میں پیش کیا گیا ص ۲۶۱

(۲۸۴) شوکت صدیقی، جانگلوس جلد دوم (رکتاب پبلی کیشنز کراچی۔طبع پنجم ۱۹۹۸ء) ص ۱۱۸
(۲۸۵) ایضاً ص ۲۰۳
(۲۸۶) شوکت صدیقی، جانگلوس جلد دوم (رکتاب پبلی کیشنز کراچی۔طبع پنجم ۱۹۹۸ء) ص ۵۸۹
(۲۸۷) ایضاً ص ۵۹۳
(۲۸۸) عطش درانی ڈاکٹر، شوکت صدیقی کے ناول جانگلوس کا مختصری تجزیہ، (یہ مضمون ۹ راگست ۱۹۹۸ء، اکیڈمی آف لیٹرس اسلام آباد کے جلسے میں پڑھا گیا) ص ۲۵۳
(۲۸۹) شوکت صدیقی، صریر خامہ، جانگلوس جلد اوّل (طبع اوّل ۱۹۸۷ء) ص ۸
(۲۹۰) عطش درانی ڈاکٹر، شوکت صدیقی کے ناول جانگلوس کا مختصری تجزیہ، (یہ مضمون ۹ راگست ۱۹۹۸ء، اکیڈمی آف لیٹرس اسلام آباد کے جلسے میں پڑھا گیا)
ص ۲۷۴۔۲۷۵
(۲۹۱) شوکت صدیقی، جانگلوس جلد اوّل (رکتاب پبلی کیشنز کراچی۔طبع پنجم ۱۹۹۸ء) ص ۶۲
(۲۹۲) ایضاً ص ۳۴۹
(۲۹۳) شوکت صدیقی، جانگلوس جلد دوم (رکتاب پبلی کیشنز کراچی۔طبع پنجم ۱۹۹۸ء) ص ۵۲۰
(۲۹۴) ایضاً ص ۴۰۸
(۲۹۵) شوکت صدیقی، جانگلوس جلد سوم (رکتاب پبلی کیشنز کراچی۔طبع اوّل ۱۹۹۴ء) ص ۴۷۹
(۲۹۶) مشتاق احمد یوسفی، اردو کی ترویج و ترقی میں مقتدرہ قومی زبان کا مثالی کردار (روزنامہ جنگ کراچی ۱۴ رجولائی ۱۹۹۵ء) ادبی صفحہ
(۲۹۷) مشرف احمد ڈاکٹر، شوکت صدیقی سے ایک گفتگو (ماہنامہ دائرے کراچی۔ شمارہ ۷، جنوری ۱۹۸۸ء) ص ۴۳
(۲۹۸) پروفیسر خالد وہاب، شوکت صدیقی کا ناول جانگلوس (سہ ماہی لوح ادب انٹرنیشنل حیدرآباد۔اپریل۔جون ۱۹۹۹ء) ص ۳۸
(۲۹۹) عطش درانی ڈاکٹر، شوکت صدیقی کے ناول جانگلوس کا مختصری تجزیہ، (یہ مضمون ۹ راگست ۱۹۹۸ء، اکیڈمی آف لیٹرس اسلام آباد کا اجلاس) ص ۳۸۱
(۳۰۰) سجاد ظہیر، روشنائی (مکتبہ اردو لاہور۔طبع اوّل ۱۹۵۶ء) ص ۶۶
(۳۰۱) ایضاً ص ۶۷
(۳۰۲) عزیز فاطمہ ڈاکٹر، اردو افسانہ سماجی و ثقافتی پس منظر (ناشر عزیز فاطمہ طبع اوّل ۱۹۸۴ء) ص ۱۷۶
(۳۰۳) محمد حسن ڈاکٹر، جدید اردو ادب (غضنفر اکیڈمی کراچی ت ن) ص ۴۷
(۳۰۴) ستار طاہر، شوکت صدیقی کا نیا ناول چار دیواری (ماہنامہ کتاب لاہور۔جلد ۲۴، شمارہ ۹۰، جولائی ۱۹۹۰ء) ص ۱۴
(۳۰۵) ستار طاہر، چار دیواری، انحطاط پذیر معاشرے کا مرقع، چہارسو ماہنامہ جلد ۱۰ شمارہ مارچ، اپریل ۲۰۰۱ء راولپنڈی ، ص ۴۲
(۳۰۶) شوکت صدیقی، چار دیواری (رکتاب پبلی کیشنز کراچی۔طبع اوّل ۱۹۹۰ء) ص ۲۸۷
(۳۰۷) ایضاً ص ۲۴۵
(۳۰۸) حنیف فوق ڈاکٹر، شوکت صدیقی ایک مطالعہ (قومی زبان کراچی جلد ۷، شمارہ ۴۔اپریل ۱۹۹۸ء) ص ۹۳
(۳۰۹) شوکت صدیقی، چار دیواری (رکتاب پبلی کیشنز کراچی۔طبع اوّل ۱۹۹۰ء) ص ۴۱۷
(۳۱۰) ایضاً ص ۳۴۳
(۳۱۱) ایضاً ص ۳۴۵
(۳۱۲) ایضاً ص ۲۸۱
(۳۱۳) ایضاً ص ۲۷۶
(۳۱۴) ایضاً ص ۲۸۴
(۳۱۵) حنیف فوق ڈاکٹر، شوکت صدیقی ایک مطالعہ (قومی زبان کراچی جلد ۷، شمارہ ۴۔اپریل ۱۹۹۸ء) ص ۹۳
(۳۱۶) شوکت صدیقی، چار دیواری (رکتاب پبلی کیشنز کراچی۔طبع اوّل ۱۹۹۰ء) ص ۳۸۴
(۳۱۷) ایضاً ص ۵۷۰
(۳۱۸) ایضاً ص ۵۹۰

(۳۱۹) ایضاً ص ۶۰۔۷

(۳۲۰) ستار طاہر، شوکت صدیقی کا نیا ناول چار دیواری (ماہنامہ کتاب لاہور۔جلد۲۴، شمارہ۹۶، جولائی ۱۹۹۰ء) ص ۱۷

(۳۲۱) شوکت صدیقی، چار دیواری (رکتاب پبلی کیشنز کراچی۔طبع اول ۱۹۹۰ء) ص ۱۴

(۳۲۲) ستار طاہر، شوکت صدیقی کا نیا ناول چار دیواری (ماہنامہ کتاب لاہور۔جلد۲۴، شمارہ۹۶، جولائی ۱۹۹۰ء) ص ۱۷

(۳۲۳) شوکت صدیقی، چار دیواری (رکتاب پبلی کیشنز کراچی۔طبع اول ۱۹۹۰ء) ص ۱۷۱

(۳۲۴) ایضاً ص ۱۷۱

(۳۲۵) ایضاً ص ۱۷۳

(۳۲۶) ایضاً ص ۳۵۔۷

(۳۲۷) ستار طاہر، شوکت صدیقی کا نیا ناول چار دیواری (ماہنامہ کتاب لاہور۔جلد۲۴، شمارہ۹۶، جولائی ۱۹۹۰ء) ص ۱۳

(۳۲۸) وقار عظیم، داستان سے افسانے تک (اردو اکیڈمی سندھ کراچی۔طبع دوم ۱۹۶۶ء) ص ۳۲۶

(۳۲۹) ستار طاہر، شوکت صدیقی کا نیا ناول چار دیواری (ماہنامہ کتاب لاہور۔جلد۲۴، شمارہ۹۶، جولائی ۱۹۹۰ء) ص ۱۱۔۱۲

(۳۳۰) ایضاً ص ۲۱

(۳۳۱) شوکت صدیقی، چار دیواری (رکتاب پبلی کیشنز کراچی۔طبع اول ۱۹۹۰ء) ص ۴۶۲

(۳۳۲) ایضاً ص ۴۲۷۔۴۲۸

(۳۳۳) ایضاً ص ۴۳۱

(۳۳۴) ایضاً ص ۴۲۶

(۳۳۵) ستار طاہر، شوکت صدیقی کا نیا ناول چار دیواری (ماہنامہ کتاب لاہور۔جلد۲۴، شمارہ۹۶، جولائی ۱۹۹۰ء) ص ۱۲

(۳۳۶) حنیف فوق ڈاکٹر، شوکت صدیقی ایک مطالعہ (قومی زبان کراچی جلد ۷، شمارہ ۴۔اپریل ۱۹۹۸ء) ص ۹۳

(۳۳۷) سید فضل رب ڈاکٹر، سوشیولوجی آف لٹریچر (کامن ولتھ پبلی کیشنز، نئی دہلی طبع اول ۱۹۹۲ء) ص ۱۰۶

(۳۳۸) ایضاً ص ۱۰۵

(۳۳۹) عائشہ سلطانہ ڈاکٹر، مختصر اردو افسانے کا سماجیاتی مطالعہ (ساقی بک ڈپو دہلی۔۱۹۹۵ء) ص ۲۱۹

(۳۴۰) شوکت صدیقی، کمین گاہ (رکتاب پبلی کیشنز کراچی۔طبع دوم ۱۹۹۷ء) ص ۵۴

(۳۴۱) ایضاً ص ۵۹

(۳۴۲) ایضاً ص ۶۹

(۳۴۳) اختر حسین رائےپوری ڈاکٹر، گردِ راہ (مکتبہ افکار کراچی۔طبع اول ۱۹۸۴ء) ص ۲۷۲

(۳۴۴) عزیز فاطمہ ڈاکٹر، اردو افسانہ سماجی و ثقافتی پس منظر (ناشر عزیز فاطمہ، طبع اول ۱۹۸۴ء) ص ۱۱۳

(۳۴۵) عائشہ سلطانہ ڈاکٹر، مختصر اردو افسانے کا سماجیاتی مطالعہ (ساقی بک ڈپو دہلی۔۱۹۹۵ء) ص ۴۵۔۴۶

(۳۴۶) شوکت صدیقی، کمین گاہ (رکتاب پبلی کیشنز کراچی۔طبع دوم ۱۹۹۷ء) ص ۸۵

بسم اللہ الرحمٰن الرحیم

پانچواں باب

شوکت صدیقی اور ان کے معاصرین

شوکت صدیقی نے جس دور میں لکھنے کا آغاز کیا وہ دوسری جنگ عظیم کے بعد کا انتہائی ہیجانی زمانہ تھا۔ برصغیر کی اصلاحی تحریکیں اس وقت اپنا کام ختم کر چکی تھیں اور یہ وہ وقت تھا جبکہ تحریک آزادی کی سیاسی جدوجہد نے عوام کے شعور کو بیدار کر دیا تھا اور آزادی کی تحریکیں ایک فیصلہ کن مرحلے میں داخل ہو چکی تھیں۔

پریم چند اور یلدرم نے اردو کے افسانوی ادب میں حقیقت نگاری اور رومانیت کی جن روایات کو آگے بڑھایا تھا، اسے انگارے کی اشاعت اور ترقی پسند تحریک نے نئی منزلوں اور نئی راہوں سے آشنا کیا۔ انگارے اور ترقی پسند تحریک نے ہمارے افسانوی ادب کو ایک نیا موڑ دیا۔

(۱) ''انگارے کے افسانے ہمارے افسانوی ادب میں پریم چند کے افسانوں کے بعد دوسرے اہم موڑ کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ دراصل اردو افسانہ نگاری کی دوسب سے مضبوط شاخیں اسی ننھے سے پودے سے پھوٹی ہیں۔ انگارے کے افسانوں میں ایک طرف تو سماجی اور سیاسی مسائل ملتے ہیں جو مارکس کے معاشی نظریات کی روشنی میں دیکھے گئے ہیں، دوسری طرف جنسی اور نفسیاتی مسائل ملتے ہیں جو فرائڈ کے نظریات سے متاثر ہیں۔''

یہ وہ زمانہ ہے جب کہ اردو افسانے میں قدیم اور فرسودہ سماجی روایات سے بغاوت کی خواہش پیدا ہوئی۔ پریم چند ترقی پسند تحریک سے کچھ پہلے ہی 'کفن' جیسا سماجی حقیقت نگاری کا معیاری افسانہ لکھ کر بعد کے آنے والوں کے لئے ایک معیار قائم کر چکے تھے۔ یہ زمانہ ان لکھنے والوں کو سامنے لاتا ہے جن کا شمار آج بھی صف اول کے افسانہ نگاروں میں ہوتا ہے، ان افسانہ نگاروں نے ان تمام موضوعات کو جن کا ملک کے سماجی، معاشی اور سیاسی حالات سے گہرا تعلق تھا پوری انسانی ہمدردی سے اپنے افسانوں میں سمیٹا۔ ان میں مندرجہ ذیل لکھنے والے خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ کرشن چندر، احمد ندیم قاسمی، سعادت حسن منٹو، راجندر سنگھ بیدی، حیات اللہ انصاری، عصمت چغتائی، غلام عباس، سہیل عظیم آبادی، علی عباس حسینی، اوپندر ناتھ اشک، خواجہ احمد عباس، دیوندر ستیارتھی، عزیز احمد وغیرہ۔

(۲) ''کہانی کے سلسلے میں ۱۹۳۵ء سے ۱۹۴۷ء تک کا زمانہ ہمارے ادب میں جدید کلاسیک دور کی حیثیت رکھتا ہے کیونکہ اس دور میں پریم چند کے فوراً بعد بڑی بڑی قدآور شخصیتیں ابھری ہیں۔'' اس دور کے تمام افسانہ نگاروں نے اپنے فن کے ذریعہ اپنے ماحول کی ترجمانی کی اور جنگ کے پیدا کردہ معاشی اور سماجی مسائل کو بھی اچھی طرح پیش کیا۔

علی عباس حسینی، سدرشن اور اوپندر ناتھ اشک جو پریم چند کے زمانے ہی سے لکھ رہے تھے، انھوں نے ترقی پسند نظریات کے ساتھ وابستہ ہو کر اپنا فنی سفر جاری رکھا۔ (۳) ''ترقی پسند افسانہ نگاروں نے خود کو وقت کے دھارے سے علیحدہ کرنے کی غلطی نہیں کی بلکہ لحظہ لحظہ

بدلتی ہوئی کائنات اور وقت کے سیاق وسباق میں ان عوامل اور محرکات کو سمجھنے کی سعی کی جن سے انسانی زندگی دوچار نظر آتی ہے۔ حقائق کے اظہار کے لئے انھوں نے اسلوب وفن کے نت نئے پیرائے تلاش کئے اور عصری زندگی کو اپنے فن میں پیش کر کے اردو افسانے کی ایک نئی روایت کی تشکیل کی، جس میں رومانی ادیبوں کی تخیل پسندی، پریم چند کی انسانی ہمدردی اور حقیقت نگاری اور انگارے کے افسانہ نگاروں کا باغیانہ رجحان اور بے باکی شامل تھی۔''

ترقی پسند تحریک نے اردو افسانے کے افق کو بیحد وسیع کر دیا تھا۔ اس دور کی خواتین افسانہ نگاروں نے بھی اردو افسانے میں فن کے اعلیٰ نمونے پیش کئے۔ ان میں عصمت چغتائی کے علاوہ صدیقہ بیگم سیوہاروی، خدیجہ مستور، ہاجرہ مسرور، صالحہ عابد حسین، شکیلہ اختر، قرۃ العین حیدر کے نام خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ اس کے علاوہ بھی متعدد خواتین افسانہ نگاروں کے نام افسانوی ادب کے اس دور میں سامنے آتے ہیں۔ اس دور کے افسانوی ادب میں جنگ اور قحط کے مسائل سب سے زیادہ نمایاں ہو کر سامنے آئے۔

کرشن چندر، احمد ندیم قاسمی، صدیقہ بیگم سیوہاروی، خواجہ احمد عباس، دیوندر ستیارتھی اور شوکت صدیقی، ان سب کے یہاں جنگ اور قحط کے مسائل کو انسانی نقطہ نظر سے پیش کرنے کی کوشش ملتی ہے۔ اس دور کے بیشتر افسانہ نگاروں کی مشترکہ خصوصیت، سماجی آگہی اور فنی بصیرت ہے۔

برصغیر کی تاریخ میں یہ زمانہ سیاسی ہلچل اور عوامی بیداری کا زمانہ ہے۔ آزادی کی جدوجہد اور سیاسی تحریکوں کے اثرات بھی اس دور کے افسانہ نگاروں کے یہاں نمایاں نظر آتے ہیں۔ خاص طور سے منٹو، کرشن چندر اور شوکت صدیقی کے افسانوں کا پس منظر سامراجی استبداد کے خلاف احتجاج، آزادی کی خواہش اور سیاسی جدوجہد کی مؤثر تصویر کشی ہے۔

سہیل عظیم آبادی اور اختر اورینوی کے افسانوں میں بہار کی دیہی زندگی اور خواجہ احمد عباس کے یہاں بمبئی کی صنعتی اور کاروباری دنیا میں مزدوروں کے مسائل اور ان کی سماجی زندگی کے متعدد پہلوؤں کو پیش کرنے کا رجحان ملتا ہے۔ ۱۹۳۶ء کے بعد نمایاں ہونے والوں میں ابوالفضل صدیقی بھی اپنے موضوع کی انفرادیت کی بناء پر اہمیت رکھتے ہیں۔

پھر افسانہ نگاری کے افق پر نمودار ہونے والوں میں محمد حسن عسکری، ممتاز مفتی، شیر محمد اختر، ممتاز شیریں، اشفاق احمد، قدرت اللہ شہاب، انتظار حسین، حمید کاشمیری، اے حمید اور دوسرے متعدد لکھنے والے شامل تھے۔ تقسیم کے بعد ابھرنے والے ادیبوں کے ساتھ شوکت صدیقی بھی تازہ تخلیقات پیش کرتے رہے۔ ان کے افسانوی مجموعے 'تیسرا آدمی'، 'اندھیرا اور اندھیرا'، 'کیمیاگر' اور 'راتوں کا شہر' آزادی کے بعد پاکستان سے شائع ہوئے۔

شوکت صدیقی کا پہلا افسانہ 'کون کسی کا' ہے۔ جنگ عظیم کے پس منظر میں لکھا ہوا یہ افسانہ ۱۹۴۰ء کے خیام لاہور میں شائع ہوا۔ اس لئے پہلے دور کے لکھنے والوں کا شمار بھی ان کے معاصرین میں ہوتا ہے۔ شوکت صدیقی اور ان کے دور کے معاصرین نے اپنے فنی سفر کا آغاز آزادی سے پہلے کیا تھا۔ قیام پاکستان کے بعد بھی یہ سفر جاری رہا لیکن تقسیم اور آزادی کے بعد مسائل کی نوعیت بدلی تو اس کے نتیجے میں موضوعات بھی بدلے۔ پھر ہمارے افسانوی ادب میں فسادات، ہجرت اور پاکستانی معاشرے میں جنم لینے والے سنگین نوعیت کے سماجی اور معاشرتی مسائل جگہ پانے لگے۔ اس دور کے تمام لکھنے والوں نے فسادات اور اس کے ساتھ رونما ہونے والے اغوا جیسے واقعات کو خاص طور پر انسانی ہمدردی کے نقطہ نظر سے پیش کیا۔

کرشن چندر، احمد ندیم قاسمی، سعادت حسن منٹو، عصمت چغتائی، راجندر سنگھ بیدی، سہیل عظیم آبادی، اوپندر ناتھ اشک، خواجہ احمد عباس، عزیز احمد، قدرت اللہ شہاب، اشفاق احمد وغیرہ نے بڑی خوبی اور عمدگی سے انسانی تاریخ کے اس المیے کو پیش کیا۔ شوکت صدیقی نے فسادات پر کم لکھا لیکن وہ تہذیبی انقلاب جو ہجرت کے نتیجے میں ظہور پذیر ہوا تھا اس کے اثرات ونتائج کو انھوں نے خاص طور سے موضوع بنایا مثلاً قیام پاکستان کے بعد مہاجرین کو نئے معاشرے میں اپنی وجود کی بقا کے لئے جو جنگ لڑنی پڑی اور اس کوشش میں انھیں جن اذیتوں سے گزرنا پڑا اور اسی طرح کے دوسرے معاشرتی اور اقتصادی مسائل جن کا تعلق مہاجرت سے تھا، شوکت صدیقی کے افسانوں کے موضوعات نظر آتے ہیں۔ (۴) ''اردو افسانے میں فساد کے ساتھ ساتھ ہجرت کا موضوع بھی اپنا خراج وصول کرتا دکھائی دیتا ہے۔'' دیکھا جائے تو شوکت صدیقی کے یہاں ہجرت بنیادی موضوع بن کر ابھرا ہے۔ اس دور کے ان کے افسانوں میں ہجرت کی اذیت کے علاوہ معاشرتی اور اخلاقی اقدار کی شکست وریخت کے المناک پہلوؤں کا احاطہ کیا گیا ہے۔

قیام پاکستان کے دس سال بعد ان کا ناول 'خدا کی بستی' معرض وجود میں آیا۔ یہ وہ زمانہ ہے جب جذبات کی ہیجانی کیفیت میں سکون پیدا ہو چلا تھا لیکن مسائل جوں کے توں موجود تھے بلکہ گزرتے ہوئے وقت نے ان مسائل میں کچھ اضافہ ہی کیا تھا۔ شوکت صدیقی نے 'خدا کی بستی' میں تشکیلی مرحلے سے گزرتے ہوئے پاکستانی معاشرے کے تمام خدوخال کو بڑی وضاحت، خلوص اور دردمندی کے ساتھ پیش کیا ہے۔

شوکت صدیقی اور ان کے معاصرین کا یہ مختصر سا جائزہ ہے۔ افسانوی ادب کا یہ سفر بہت سے ناموں کے اضافے کے ساتھ برابر جاری رہا۔ نئے لکھنے والے نت نئے موضوعات کے ساتھ اس کارواں میں شریک ہوتے رہے، ان میں جیلانی بانو، انتظار حسین، رام لعل، واجدہ تبسم، قاضی عبدالستار، جمیلہ ہاشمی، جوگندر پال، غیاث احمد گدی اور بہت سے دوسرے لکھنے والے خاصی اہمیت رکھتے ہیں۔ شوکت صدیقی کا تخلیقی سفر ہنوز جاری ہے اور نئے لکھنے والوں کے ساتھ وہ بھی نئے مسائل اپنے منفرد انداز میں پیش کر رہے ہیں۔

معاصر زندگی کے مسائل اور رجحانات

جب ہم شوکت صدیقی کے عہد کی معاصرانہ زندگی کے مسائل اور رجحانات کا جائزہ لیتے ہیں تو ہمیں اس دور کے مسائل اور رجحانات میں جو چیز سب سے اہم نظر آتی ہے وہ جنگ عظیم دوم کے آغاز اور اختتام کے بعد برصغیر کی معاشرتی اور سماجی زندگی پر اس کے اثرات ہیں۔

یہ ایک ایسا دور تھا جس نے زندگی میں بحرانی کیفیت پیدا کردی تھی۔ (۵) ''جنگ کی وجہ سے غذائی بحران پیدا ہوگیا تھا اور ضروریات زندگی کی چیزوں کی گرانی اور کمیابی سے نفع خوری عام ہوگئی تھی۔ عوام کی تکالیف از حد بڑھ گئی تھیں۔ بنگال میں سامراجی نوکر شاہی اور سرمایہ داروں نے مل کر غذائی قلت کو ایک ہولناک قحط میں بدل دیا تھا۔'' لاکھوں انسان بھوک، افلاس اور قحط کا شکار تھے۔ خاص کر بنگال کے دیہاتوں میں قحط نے تباہی مچادی تھی۔ دراصل یہ قحط غذائی قلت کی وجہ سے نہیں تھا بلکہ سرمایہ داروں اور برطانوی افسر شاہی کی ملی بھگت نے عوام کو مٹھی بھر چاول سے محروم کردیا تھا۔ سفید پوش عوام کے لئے زندہ رہنا مشکل ہورہا تھا، مزدوروں اور کسانوں کی معاشی تباہی کا تو کوئی ٹھکانہ نہ تھا۔ عورتیں روٹی کی چند ٹکڑوں کے لئے عصمت فروشی پر مجبور تھیں اور مائیں مٹھی بھر چاول کے عوض اپنے بچوں کو فروخت کرنے پر مجبور ہوگئی تھیں۔ برصغیر کی تاریخ میں یہ دن مصائب سے بھرپور دن تھے۔

اردو کے افسانوی ادب میں ان ہولناک اور پرمصائب زمانے کی پرچھائیاں نظر آتی ہیں۔ کرشن چندر کا افسانہ 'ان داتا' اس ضمن میں قابل ذکر افسانہ ہے۔ اس کے علاوہ دوسرے افسانہ نگاروں نے اس دور کے اس رجحان کو اپنایا (۶) ''ان داتا کے علاوہ ایک پائیلی چاول (خواجہ احمد عباس)، 'جنگل' (اختر اورینوی)، 'پھر وہی کنج قفس'، 'نئے دھان سے پہلے'، 'دوراہا اور قبروں کے بیچ' (دیویندر ستیارتھی)، 'چاول کے دانے' (صدیقہ بیگم) یہ افسانے، بنگال کے قحط اور افلاس کی زندہ تصویریں پیش کرتے ہیں۔''

بنگال کے قحط سے متعلق فضل کریم فضلی کا ناول 'خون جگر ہونے تک' اس اعتبار سے اہم ہے کہ یہاں قحط کی ہولنا کی اور تباہی کا حال صرف مشاہدے پر مبنی نہیں بلکہ تجربے پر مشتمل ہے۔ (۷) ''بنگال کا قحط فضلی نے اپنے آنکھ سے دیکھا تھا اور اس کا نقشہ بڑی حقیقت نگاری کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔''

قحط کے بعد وبائی امراض نے بھی تباہی مچائی، اس طرح مسائل میں روز بروز اضافہ ہورہا تھا۔ اس کے علاوہ دوسرے مسائل بھی کم شدید نہیں تھے۔ جنگ کے اثرات نے خاص طور پر معاشرے میں معاشی اور اقتصادی مسائل پیدا کردیئے تھے۔ جنگ کے زمانے میں فوجی ضروریات پوری کرنے کے لئے جو کارخانے قائم ہوئے تھے اور صنعتوں کی ترقی نے مزدوروں کو جو روزگار فراہم کیا تھا، جنگ کے اختتام کے بعد وہ کارخانے بند اور مزدوروں کے روزگار کی راہیں مسدود ہوگئیں۔ اس کے علاوہ جنگی خدمات انجام دینے والے دفاتر بھی بند ہوگئے۔ اس طرح پڑھا لکھا متوسط طبقہ بھی بیروزگاری کا شکار ہوگیا، جنگی خدمات انجام دینے والے فوجیوں کو بھی فارغ کردیا گیا۔ اس طرح بیروزگاری اس دور کے اہم مسائل میں سے ہے۔ مزدور اور تعلیم یافتہ طبقہ دونوں کی حالت دگرگوں تھی۔ کالجوں اور یونیورسٹی کے فارغ

التحصیل نوجوانوں میں بیکاری اور مہنگائی نے بددلی اور غم وغصہ کی کیفیت پیدا کر دی تھی۔

اس دور کے افسانوی ادب میں ان تمام مسائل کو پیش کرنے کا رجحان ملتا ہے۔ خاص طور سے اختر حسین رائے پوری، کرشن چندر، احمد ندیم قاسمی، راجندر سنگھ بیدی، حیات اللہ انصاری، اختر اورینوی، خواجہ احمد عباس، شوکت صدیقی اور دوسرے لکھنے والوں نے اپنے دور کے مسائل اور متوسط طبقے کے نوجوانوں کی ذہنی اور معاشی الجھنوں کو بہت اچھی طرح پیش کیا۔ معاشرتی حقائق کا اظہار اس دور کے افسانہ نگاروں کی اہم خصوصیت ہے۔ (۸) ''اس رجحان کے ساتھ دیہات اور دیہاتی معاشرے کی مرقع کشی احمد ندیم قاسمی نے کی۔ سکھ دیہاتی معاشرے کی تصویر کشی بلونت سنگھ نے کی، صوبہ بہار کی عکاسی کے ضمن میں اختر اورینوی، شکیلہ اختر، سہیل عظیم آبادی خصوصیت رکھتے ہیں۔''

شوکت صدیقی کے یہاں بھی اس دور کے رجحانات کا عکس ملتا ہے۔ خاص کر نوجوان طبقے کی بیروزگاری اور ان کی ذہنی اور نفسیاتی کیفیت کی ترجمانی 'مجرم' اور 'منحوس' جیسے افسانوں سے ہوتی ہے۔ جنگ نے جو معاشی اور اقتصادی مسائل پیدا کئے تھے ان کی ترجمانی کے ساتھ ہی اردو کے افسانوی ادب میں جنگ کی ہلاکتوں، انسانوں کی ذہنی اور جذباتی رشتوں کی پامالی کو بھی پیش کرنے کا رجحان ایک قوی اور توانا رجحان کی صورت میں سامنے آتا ہے۔ جنگ کا اختتام اپنے دامن میں جن تباہیوں اور ہلاکتوں کو لے کر آیا وہ ناقابل بیان تھے۔ امریکہ نے جنگ عظیم دوم میں اپنی شکست کو فتح سے بدلنے کے لئے جاپان پر ایٹم بم گرا کر، ہیروشیما اور ناگاساکی کی نصف کڑور آبادی کو موت کی نیند سلا دیا تھا۔ احمد ندیم قاسمی کا افسانہ 'ہیروشیما سے پہلے اور ہیروشیما کے بعد' جنگ کی ہولناکیوں کو اجاگر کرنے کے ساتھ انسان کی درندہ صفتی کا بھی ترجمان ہے۔ (۹) ''ہیروشیما سے پہلے اور ہیروشیما کے بعد' کا مرکزی خیال اس جنگ کی ہولناکیوں کے عقب سے دیہاتوں میں ٹوٹ کر ریزہ ریزہ ہوتے فکر کے ان منطقوں کی داستان ہے جس میں سب کچھ کھویا گیا پایا کچھ بھی نہیں۔''

جنگ کے اس دردناک اختتام نے پوری دنیا میں فسطائیت اور سامراجیت کے خلاف ایک ردِ عمل پیدا کر دیا تھا۔ سوشلزم کا نظریہ تیزی سے معاشرے میں مقبول ہو رہا تھا۔ اردو کے افسانوی ادب میں جنگ کی خانہ بربادی اور فاشزم کے خلاف رجحان کے تحت افسانے لکھے گئے۔ کرشن چندر اور احمد ندیم قاسمی کے علاوہ شوکت صدیقی کے یہاں بھی جنگ کی ہولناک تباہی کے پس منظر میں انسان کی بیچارگی اور بے بسی کو موضوع بنایا گیا ہے۔ شوکت صدیقی کا افسانہ 'مردہ گھر'، 'پاگل خانہ' اور 'تانتیا' اس سلسلے کے کامیاب افسانے ہیں۔ اس دور میں عام آدمی خاص کر متوسط طبقہ ہر طرح کے مصائب کا شکار تھا۔ لیکن جنگ کے دوران ہی ایک دیسی سرمایہ دار طبقہ ایسا پیدا ہو گیا تھا جس نے جنگی ضروریات کی سپلائی کے کارخانوں اور دیگر ناجائز ذرائع، اسمگلنگ اور بلیک مارکیٹ کے ذریعہ بے انتہا دولت اکٹھا کر لی تھی۔ اس صورت حال نے مزدوروں میں بھی سیاسی شعور پیدا کر دیا تھا۔ (۱۰) ''گو کہ ہندوستان میں صنعتی مزدوروں کی تحریک انیسویں صدی کی آخری دہائی میں شروع ہوئی تھی مگر صحیح معنوں میں یہ پہلی جنگ عظیم کے بعد قائم ہو سکی۔ ۱۹۱۸۔۱۹۲۰ء کے دوران ملک کے مختلف صنعتی مراکز وں میں متعدد ہڑتالیں ہوئیں اور بمبئی، کانپور، کلکتہ، شولا پور، جمشید پور، مدراس و احمد آباد میں متعدد اوقات میں احتجاجی تحریکیں چلیں، اس کے بعد ۱۹۲۰ء میں کل ہند ٹریڈ یونین کانگریس کا قیام عمل میں آیا۔ مزدور تحریک کا یہ سب سے اہم موڑ تھا۔''

اسی زمانے میں پڑھے لکھے اور تعلیم یافتہ افراد پر مشتمل ایک متوسط طبقہ برصغیر کی سماجی اور سیاسی ماحول میں ابھرا۔ انگریزی سامراج کے خلاف جذبات بیدار کرنے اور سیاسی جدوجہد کو عملی صورت دینے میں بھی متوسط طبقے نے اہم کردار ادا کیا ہے۔ (۱۱) ''نو آبادیوں کے خلاف جدوجہد بیسویں صدی میں شروع ہو سکی۔ یہ وہ زمانہ تھا جب دنیا کے ایک اہم حصے روس میں انقلاب آ گیا،

دوسرے اہم حصے چین میں انقلابی جنگ وجدال شروع ہو چکا تھا۔سوشلسٹ انقلاب کے منشور میں نوآبادیوں کی آزادی بھی لکھی ہوئی تھی اوران انقلابوں کے اثرات غلام قوموں اورخستہ حال عوام تک پہنچ رہے تھے۔''

اس دوران سیاسی تحریکوں میں جیسے جیسے شدت آتی گئی، برصغیر کی عوامی زندگی میں اس کے اثرات تیزی سے نمایاں ہوئے، سامراجی نظام کے خلاف نفرت اور بغاوت کی لہر ہمارے افسانوی ادب میں بھی نمایاں ہوئی اور سیاسی رجحانات نے بیشتر لکھنے والوں کو قلم اٹھانے پر مجبور کیا۔ خاص طور سے منٹو کا افسانہ 'نیا قانون'، 'سوراج کے لئے' اس ضمن میں یادگار افسانے ہیں۔(۱۲) ''منٹو کے ہاں سیاسی نوعیت کے افسانے بھی ملتے ہیں۔رومان اور بغاوت منٹو کا مزاج انہی دو چیزوں سے مل کر بنا تھا۔اس لئے وقتی طور پر اس کی کہانیوں میں سیاسی رنگ بھی ابھرا اور چند کہانیاں سیاسی نوعیت کی لکھیں۔انہی کہانیوں میں 'نیا قانون' اور 'سوراج کے لئے' ان کی بہترین کہانیاں ہیں خصوصاً 'سوراج کے لئے' قدرت بیان کا خوبصورت نمونہ ہے۔''

منٹو کے یہاں یہ سیاسی رنگ وقتی ابال کا نتیجہ نہیں تھا بلکہ منٹو کی ابتدائی زندگی میں جلیانوالہ باغ کے خونیں حادثے نے برطانوی سامراج کے ظلم اور تشدد کے خلاف جو نقش ابھارا تھا اس کے آثار ان کے بعد کی سیاسی نوعیت کے افسانوں میں برطانوی سامراج کے خلاف انتہائی نفرت کو ظاہر کرتے ہیں۔'نیا قانون' ہر لحاظ سے آزادی کے گہرے شعور کا حامل افسانہ ہے۔برطانوی حکومت کے خلاف شدید نفرت پیدا کرنے میں یہ افسانہ بے حد قابل ذکر ہے۔ہمارے دوسرے افسانہ نگاروں نے بھی سیاسی مسائل اور برطانوی سامراج کے خلاف نفرت کو بیدار کرنے کے سلسلے میں اپنے قلم سے کام لیا۔شوکت صدیقی نے بھی برطانوی سامراج کی غلامی اور استبداد کو موضوع بنایا ہے۔'مسیتا تانگے والا'، 'الاؤ کے پاس' شوکت صدیقی کے یہ افسانے معاصر زندگی کے مسائل پر ان کی گرفت کا احساس دلاتے ہیں۔

برصغیر کی تاریخ کا یہ اہم ترین دور تھا اس زمانے میں یعنی جنگ عظیم دوم کے بعد برصغیر کی سیاست میں بھی جمود کی جگہ حرکت نے لی۔آزادی کی جدوجہد میں تیزی آئی۔سیاسی جماعتیں برطانوی حکومت سے مراعات کی جگہ مکمل آزادی کا مطالبہ کر رہی تھیں۔

جنگ عظیم دوم میں اگرچہ اتحادی طاقتیں فتح یاب ہوئیں لیکن کثیر جنگی مصارف اور آبادیوں کی تباہی سے شدید اقتصادی مشکلات کا شکار تھیں۔جنگ کے مصارف اور اقتصادی تباہی نے برطانیہ کی ساکھ کو بھی متاثر کیا تھا۔یورپ میں شدید اقتصادی اور معاشی بحران پیدا ہو چکا تھا۔حالات کی اس تبدیلی نے انگریزوں کے زیر تسلط نوآبادیوں میں بھی سامراجی نظام سے چھٹکارے کی خواہش ایک طوفانی شکل اختیار کر چکی تھی۔ان حالات میں سامراجی حکومت کے لئے برصغیر میں اپنا تسلط قائم رکھنا مشکل ہو گیا تھا۔جنگ کے بعد امریکہ عالمی طاقت بن کر ابھر رہا تھا اور یورپین اقوام پر اس کی بالادستی کا زمانہ شروع ہو چکا تھا۔(۱۳) ''یورپ کے کلونیل ماسٹرز کی آپس میں جنگ تھی۔دوسری عالمی جنگ نے انھیں کمزور کر دیا تھا اور ایک نئی طاقت امریکہ کی ابھر آئی تھی۔لیکن اصل طاقت تو انقلاب کی تھی جس کی روک تھام اب انگریزوں کے بس کی بات نہیں رہی۔''

برطانوی حکومت کی جڑیں کمزور ہو چکی تھیں۔اب ہندوستان میں بڑھتی ہوئی آزادی کی جدوجہد پر قابو پانا اس کے لئے ممکن نہ رہا تھا۔اس کے لئے برصغیر کی حکومت سے دستبرداری کے سوا کوئی چارہ نہ تھا۔لہٰذا قبل اس کے کہ دنیا میں رونما ہونے والے انقلاب کے اثرات برصغیر کے عوام کو بھی انقلاب کے ذریعہ اقتدار پر قابض ہونے کا راستہ دکھائیں انگریزوں نے مناسب جانا کہ اقتدار ملک کی دو بڑی سیاسی جماعتوں مسلم لیگ اور کانگریس کے لیڈروں کے حوالے کر دیا جائے۔اس طرح وہ اپنی تجارتی اور سیاسی مفادات کو بھی باقی رکھنا چاہتے تھے

اور یہی وجہ ہے کہ انھوں نے جلد از جلد اقتدار کی منتقلی کا فیصلہ کیا۔(۱۴)''برصغیر کو آزادی دینے میں کافی جلدی کی گئی کیونکہ برصغیر انقلاب کی زمینوں کے بہت قریب تھا۔ سوویت یونین کے اثرات تو مرتب ہوئے ہی تھے، اب آگے انقلاب چین کی شاندار جدوجہد زوروں پر تھی اور کامیابی کے مرحلے تیزی سے طے کر رہی تھی۔ انقلاب چین کی جدوجہد میں کسانوں نے اہم حصہ لیا تھا۔ برصغیر کی آزادی کی جدوجہد میں کسانوں کے انقلابی کردار سے جس میں دوسرے طبقے بھی شریک تھے، بااقتدار طبقہ اور حکومت دونوں خوف زدہ تھے۔''

یہاں سیاسی پارٹیوں کے کردار اور ان کی جدوجہد کی رفتار پر بھی روشنی پڑتی ہے۔(۱۵)''یہ پارٹیاں سیاسی اقتدار کی منتقلی کے لئے ہلکی پھلکی جدوجہد کرتی تھیں۔ انقلابی عمل سے خالی اور اس کے خلاف تھیں۔ انھوں نے انقلابی جدوجہد کرنے والے گروہوں کو رد کیا تھا بلکہ دہشت گرد کہہ کر پھانسیاں لگوانے میں انگریزوں کا ساتھ دیا تھا۔ گاندھی جی کا عدم تشدد حکمرانوں کو بچانے کے لئے تو تھا ہی، ہندوستان کو انقلاب سے بچانے کے لئے بھی تھا۔''

اس میں کوئی شک نہیں کہ سیاسی پارٹیوں میں آپس میں آزادی کے حصول کی جدوجہد میں اشتراک عمل موجود نہیں تھا، کچھ انتہا پسند کانگریسی رہنما انقلابی ذہن رکھتے تھے لیکن ان کی تعداد کم تھی۔ مسلم لیگی رہنماؤں میں بھی انتہا پسندی کا رجحان مفقود تھا۔

برصغیر کو آزادی دینے میں جس عجلت اور جلد بازی سے کام لیا گیا اس کے اثرات اوّل دن ہی سے ظاہر ہونا شروع ہو گئے تھے۔ دونوں ملکوں کو غلامی کی زنجیروں سے چھٹکارا پانے کے بعد ہونا تو یہ چاہئے تھا کہ وہاں کے عوام سکھ اور اطمینان کا سانس لیتے اور جوش و خروش کے ساتھ آزادی کا خیر مقدم کرتے، لیکن ہوا یہ کہ ابھی آزادی کا سورج طلوع بھی نہیں ہوا تھا کہ فسادات کی آگ نے دونوں ملکوں کو اپنی لپیٹ میں لے لیا اور فسادات کا کوہ غم عوام پر ٹوٹ پڑا۔ برصغیر میں فرقہ وارانہ فسادات پہلے بھی ہوتے رہے تھے۔ یہ انگریزوں کے مفاد میں تھا کہ خون خرابے کے ذریعے نفرت کی خلیج بڑھائی جائے۔ ۱۹۴۶ء میں تقسیم ملک سے پہلے بنگال اور بہار میں خون ریز فسادات ہوئے تھے۔ لاکھوں لوگوں کے قتل کے علاوہ اغوا، لوٹ مار اور آتش زدگی کے واقعات بھی ہوئے تھے۔ ہندو مسلم منافرت اور فسادات کا جو سلسلہ تقسیم بنگال کے خلاف کی جانے والی شورش سے شروع ہوا تھا اس کا سلسلہ برابر جاری رہا۔ کانگریس کے فرقہ پرست لیڈر تلک اور لالہ لاجپت رائے ہندو مہاسبھا کے نظریات سے اتفاق رکھتے تھے۔ لہٰذا اس تنگ نظری نے بھی فسادات کو ہوا دی۔ برصغیر کی تقسیم کے وقت فسادات نے ایسی بھیانک صورت اختیار کی اور اس کے اثرات و نتائج جتنے مہلک ہوئے وہ تاریخ کا ایک المناک باب ہے۔

آزادی سے پہلے کی معاصرانہ زندگی اور اس کے مسائل اور رجحانات کے جائزے کے بعد دو آزاد مملکتوں کے قیام نے جو مسائل اور رجحانات پیدا کئے ان کا جائزہ لینا بھی ضروری ہے۔ آزادی کے بعد ہم دیکھتے ہیں کہ دونوں مملکتوں میں فسادات کی تباہی قیامت بن کر ٹوٹی۔ پاکستان جیسے نوزائیدہ مملکت کے لئے یہ حالات ایک چیلنج کی حیثیت رکھتے تھے۔ اس کی ایک وجہ ریڈکلف ایوارڈ کی پنجاب اور بنگال کی غیر منصفانہ تقسیم بھی تھی جس نے فسادات کی شدت میں اضافہ کیا۔ ایک نئی مملکت کے وجود میں آنے کے ساتھ ہی اسے مسائل میں الجھانے کی یہ ایک ایسی سازش بھی جو سامراجی اور مقامی گٹھ جوڑ کا نتیجہ تھی۔ مشرقی پنجاب سے لاکھوں بے گھر افراد جو کسی طرح جان بچا پائے تھے پاکستان کی سرحد کی طرف ڈھکیل دیئے گئے۔ مشرقی پنجاب کے علاوہ دہلی میں بھی فسادات نے لاکھوں انسانوں کو پاکستان ہجرت پر مجبور کیا۔(۱۶)''لاکھوں تو اکالی سکھوں کے ہاتھوں تہہ تیغ ہوئے اور چالیس پچاس لاکھ لٹ پٹ کر پاکستان کی سرحد میں ڈھکیل دیئے گئے۔ انگریزوں کی سرحدی فوج اور کانگریس کی حکومت تماشا دیکھتی رہ گئی، اتنے میں دہلی اور اس کے اطراف میں قتل عام شروع ہوا اور پناہ گزینوں

کا ریلا کراچی اور اندرون سندھ پر چڑھ آیا۔'' یہ کوئی معمولی سانحہ نہیں تھا دنیا کی تاریخ میں اتنے بڑے پیمانے پر ہجرت کی کوئی مثال نہیں ملتی۔قتل وغارت گری اور اغوا کے واقعات کا بھی کوئی شمار نہ تھا۔(۱۷)'' آزادی کی یہ دستاویز بدقسمتی سے خون اور آنسوؤں سے رقم کی گئی چھ لاکھ انسان موت کے گھاٹ اتار دیئے گئے۔ایک کروڑ چالیس لاکھ انسان گھروں سے بے دخل کئے گئے۔ایک لاکھ دونوں طرف کی جوان لڑکیاں اغوا کی گئیں یا توانھیں زبردستی تبدیل مذہب پر مجبور کیا گیا یا پھر نیلام عام میں فروخت کر دیا گیا۔''

صورتحال کی سنگینی اور مسائل کی شدت کا اندازہ ان اعداد وشمار سے بخوبی ہوسکتا ہے۔انگریزوں نے جاتے جاتے جوضرب کاری لگائی تھی اس کا مداوا آسان نہیں تھا۔فسادات ہجرت اور آبادکاری کے سنگین مسائل دونوں ملکوں خصوصاً پاکستان کے لئے انتہائی کٹھن مسائل تھے۔ہجرت کر کے آنے والے جن مسائل سے دوچار تھے، وہ تلاش معاش اور سر چھپانے کی جگہ کے علاوہ نئی سرزمین اور نئے معاشرے سے تعلق پیدا کرنے کا مسئلہ تھا۔اس میں کوئی شک نہیں کہ ہجرت نے جو مسائل پیدا کئے تھے وہ صرف معاشرتی نوعیت کے نہیں نفسیاتی اور جذباتی نوعیت کے بھی تھے۔مہاجرین نہ صرف اپنی جمی جمائی زندگی سے اکھڑ کر اور سب کچھ گنوا کر آئے تھے بلکہ اس طوفان نے زندگی کی جڑیں ہلا دی تھیں۔شوہر بیوی سے اور بچے ماں باپ سے جدا کر دیئے گئے تھے۔ہجرت کے مسائل میں بچھڑنے والے لوگوں کا مسئلہ انتہائی حساس اور جذباتی نوعیت کا تھا۔(۱۸)'' یہ ایک عظیم مرثیے اور ایک عظیم ترزمیہ (Epic) کا موضوع ہوسکتا تھا۔مرثیہ اس مشترک تہذیب کا جو صدیوں سے تخلیق ہوتی آرہی تھی اور اس منزل پر پہنچ کر ایک طویل اور سخت مرحلے کا شکار ہوگئی اور رزمیہ اس عظیم انسان کا جو حیوانات کے اس طوفان خاک وخون سے نہ جانے کتنے سمندر پار کر کے نکل آیا ہے۔''

اس میں کوئی شک نہیں کہ انسان نے جو حیوانی شکل اختیار کی وہ انتہائی ناقابل یقین اور قابل نفرین ہے، یہاں آنے والے مہاجرین کے لئے نئی سرزمین، نئے ماحول اور نئے معاشرے سے رشتہ جوڑنا آسان نہیں تھا۔ان حالات میں جب مجموعی زندگی اتھل پتھل کا شکار ہو، ہر شخص نئے سرے سے زندگی سے رشتہ جوڑنے کی تگ و دو میں مصروف ہو، اس وقت اخلاقی قدریں بھی زوال پذیر ہو جاتی ہیں۔ یہاں ایسا معاشرہ وجود میں آرہا تھا جس میں وہ لوگ بھی شامل تھے جو اپنا سب کچھ لٹا کر خالی ہاتھوں اس سرزمین میں داخل ہوئے تھے اور ایسے لوگوں کی بھی کمی نہیں تھی جو یہاں قدم رکھتے ہی اپنے ماضی کی محرومیوں سے ناتا توڑ کر بہتی گنگا میں ہاتھ دھونا چاہتے تھے۔

(۱۹)''اس وقت جو معاشرہ موجود تھا وہ تضادوں اور طبقوں سے بھرا ہوا، انتہائی پس ماندہ، طویل غیر ملکی غلامی کی تمام لعنتوں اور کمزوریوں سے آلودہ، احساس کمتری کا شکار، طبقہ امراء تنگ نظر اور غلامانہ ذہنیت ومزاج کا حامل' جاگیرداری وہ بھی کلونیل دور کی جاگیرداری روشن خیالی سے خالی اور حق ملکیت کی حامی جو عوام کو تعلیم، ترقی اور خوشحالی وخود شعوری سے الگ رکھ کر محض غلام دیکھنا چاہتی تھی۔''

قیام پاکستان کے بعد یہاں جاگیرداری اور زمینداری کا خاتمہ نہیں ہوا جبکہ ہندوستان میں آزادی کے بعد جاگیرداری اور زمینداری کے خاتمے اور نئے سرمایہ دار طبقے کے ابھرنے سے تبدیلی اور بہتری کی ایک صورت پیدا ہوئی۔لیکن پاکستان میں جاگیردار طبقہ مزید طاقتور ہو کر سیاست اور اقتدار پر بھی قابض ہوگیا۔تحریک آزادی کے دوران کافی زمیندار اور جاگیردار مسلم لیگ میں شامل تھے اور پاکستان بن جانے کے بعد ان کی طاقت میں مزید اضافہ ہوا۔ پاکستان میں جو نیا معاشرہ وجود میں آرہا تھا اس میں اخلاقی اقدار کی حرمت باقی نہیں رہی تھی۔سب سے زیادہ لوٹ کھسوٹ متروکہ املاک اور جائیداد کے کلیم کے سلسلے میں ہوئی۔اس میں مقامی اور غیر مقامی سب شریک تھے۔لیکن وہ لوگ جو واقعی لٹ لٹا کر آئے تھے، فکر معاش اور رہائش کے مسئلے سے دوچار تھے، انھیں ازسرنو ٹوٹی ہوئی زندگی سے رشتہ

جوڑنے کی بھاگ دوڑ میں اتنی فرصت نہ تھی کہ کسی بہتر معاشی نظام کے مسئلے پر توجہ دیں۔

اگر دیکھا جائے تو تقسیم اور ہجرت سے ہماری زندگی کا براہِ راست تعلق تھا۔ متاثرین میں ہمارے ادیب، شاعر اور دانشور بھی شامل تھے۔ ہجرت کا کرب انھوں نے بھی سہا، کچھ وقت تک اس غیر معمولی صورتحال نے سناٹے کا عالم طاری کر دیا۔ (۲۰) ''یہ محض ایک سیاسی حادثہ نہیں تھا، ایک عمرانی انقلاب کا پیش خیمہ تھا۔ ہمارے فنکار اس کے تماشائی نہیں تھے، اس طوفان سے ہو کر گزر رہے تھے۔ لاکھوں انسان زمین، خاندان اور صدیوں کی روایات کا دامن چھوڑ کر نقل مکانی کر رہے تھے۔ فاقے، دباؤ اور نقل وحمل کی دشواریوں نے انسانی قدروں کی بنیادیں ہلا دی تھیں۔''

جنگ عظیم دوم اور قحط کے مسائل نے ہمارے افسانہ نگاروں کی پوری توجہ حاصل کی جبکہ ہجرت اور فسادات کا ہماری زندگی سے بہت نزدیکی اور قریبی تعلق تھا اور ہمارے بہت سے لکھنے والے اس طوفان سے متاثر ہوئے تھے۔ جلد ہی ہمارے افسانہ نگاروں نے اپنی سماجی ذمہ داری کو محسوس کیا اور گرد و پیش کی زندگی کو گہری نظروں سے دیکھا اور اجتماعی زندگی کے اس المیے کو موضوع بنایا۔ ان افسانہ نگاروں میں کرشن چندر، احمد ندیم قاسمی، سعادت حسن منٹو، عصمت چغتائی، راجندر سنگھ بیدی، حیات اللہ انصاری، سہیل عظیم آبادی، عزیز احمد، شوکت صدیقی، خواجہ احمد عباس، اختر اورینوی، شکیلہ اختر، خدیجہ مستور، قدرت اللہ شہاب، ہاجرہ مسرور اور دیگر افسانہ نگار شامل ہیں

کرشن چندر اور منٹو ہمارے دو افسانہ نگاروں نے فساد اور اغوا کے واقعات پر بہت زیادہ لکھا۔ ان کے چند افسانے فسادات اور اغوا کے واقعات کے حوالے سے یادگار افسانے ہیں۔ منٹو کا افسانہ 'کھول دو' ایک مغویہ لڑکی کی دردناک کہانی ہے۔ جو عصمت دری کے اتنے حادثات سے گزری ہے کہ اس کی نفسیات حادثات سے مغلوب ہوگئی ہے۔ (۲۱) ''فسادات کا سب سے ہولناک اور سب سے شرمناک پہلو عورتوں کی بے حرمتی تھا، برسرِ بازار انسانی حیوانیت کے یہ مظاہرے کریہہ اور گھناؤنے تھے۔ ان کی تفصیل بے پناہ نفرت تو پیدا کر سکتی ہے لیکن وہ گداز نہیں جو منٹو نے 'کھول دو' کے دو لفظوں میں سمو کر رکھ دیا ہے۔''

ہجرت کا ایک المناک پہلو ہمیں احمد ندیم قاسمی کے افسانے، 'پرمیشر سنگھ' میں نظر آتا ہے۔ احمد ندیم قاسمی نے ہجرت کے سفر میں ایک مسلمان بچے اختر کی اپنے ماں باپ سے بچھڑنے کی جو کہانی سنائی ہے وہ بے تعصبی اور انسان دوستی کے جذبات سے بھرپور ہے۔ 'پرمیشر سنگھ' فسادات کے موضوع پر ایک یادگار افسانے کی حیثیت رکھتا ہے۔

بیدی کا افسانہ 'لاجونتی' کا تعلق اگرچہ اغوا کے واقعے سے ہے لیکن یہ ایک نئے رخ کو پیش کرتا ہے۔ بیدی نے فسادات کے بعد کی صورتحال پر قلم اٹھایا ہے، 'لاجونتی' بیدی کا ایسا ناقابل فراموش افسانہ ہے جس کے بارے میں کہا جا سکتا ہے کہ (۲۲) ''بیدی کا افسانہ 'لاجونتی' میرے نزدیک اس دور کے اہم ترین افسانوں میں شمار ہوگا۔ یہ کہانی محض ۱۹۵۰ء کی کسی مغویہ عورت کی کہانی نہیں ہے جو بازیافت ہو کر آئی ہے اور اپنے اصول پرست مگر جذباتی طور پر اجنبی شوہر کے برتاؤ سے شاکی ہے۔ 'لاجونتی' بیدی کے کسی اصلاحی جذبے کو آشکار نہیں کرتا لیکن نفسیاتی کشمکش اور فنی لطافت نے اسے ایک یادگار کہانی بنا دیا ہے۔''

تقسیم کے بعد مہاجرین کو مہاجرین کیمپ میں اپنوں کے ہاتھوں جن مصائب کا سامنا کرنا پڑا وہ ایک تلخ حقیقت ہے (۲۳) ''ادیب اگر اپنی قوم، اپنے سماج کی ضمیر کی گہرائی میں نہیں ڈوب سکتا تو اس کی آزادی میں بھی گہرائی اور گیرائی پیدا نہیں ہو سکتی۔ اس دور میں قدرت اللہ شہاب نے صحیح سمت اختیار کی اور سب سے پہلے حقیقی پاکستانی ادب کی مثال پیش کی۔ قدرت اللہ شہاب نے 'یا خدا' میں

محض ہندوؤں اور سکھوں کے مظالم دکھانے پر اکتفا نہیں کیا بلکہ بڑی جرأت اور جسارت کے ساتھ اپنی قوم کے کردار کا بھی محاسبہ کیا۔'' کیمپوں میں مہاجرین کی زندگی جس تخریب کاری اور شرانگیزی کا شکار ہوئی اس کی روداد یہاں ملتی ہے۔

شوکت صدیقی نے فساد پر بہت کم لکھا ہے، اس لئے کہ ان کی نظریں اس انقلاب پر تھیں جس نے انسانی زندگی کو درہم برہم کر دیا تھا۔لیکن فسادات سے متعلق ان کے افسانے 'تانیا' کا شمار اس دور کے بہت ہی اچھے افسانوں میں ہوتا ہے۔شوکت صدیقی کے افسانے نئے معاشرہ میں مہاجرین کی زندگی کے کئی المناک رخ ہمارے سامنے لاتے ہیں۔فسادات پر تو بہت لوگ لکھ رہے تھے لیکن شوکت صدیقی نے ان مسائل کو سماجی واقعیت کے ساتھ پیش کیا، جن کا تعلق مہاجرین کی عملی زندگی سے تھا۔(۲۴)''شوکت صدیقی کا افسانہ 'خداداد کالونی' اگر چہ ان بیتے دنوں کی کہانی ہے جب آبادکاری ایک مہم تھی، جسے سر کرنا انتہائی مشکل نظر آرہا تھا۔لیکن اپنے وسیع تر مفہوم میں یہ اب بھی ہماری معاشرتی محرومیوں، ناانصافیوں اور موقع پرستیوں کی نشاندہی کرتی ہے۔''

شوکت صدیقی کے افسانے کیمیا گر، ڈھپالی، خداداد کالونی، میموریل، شریف آدمی، حقائق کا ایسا سنگین اور پرتاثیر اظہار ہیں جو مسائل کی شدت کے ساتھ مہاجرین کی زندگی کے المناک گوشوں کو ہمارے سامنے لاتے ہیں۔

ہمارے افسانوی ادب کے اس دور میں معاشی اور سماجی اقدار کی شکست و ریخت کو حقیقت نگاری کے رجحان کے ساتھ پیش کیا گیا لیکن اس حقیقت نگاری میں جہاں تفصیل ہے وہاں اشارے بھی ہیں، ایسے افسانہ نگاروں کے بارے میں کہا گیا ہے کہ(۲۵)''ان کا رجحان حقیقت نگاری اور خصوصاً ٹھوس اور سنگین حقیقتوں کی طرف نسبتاً زیادہ ہے۔ایسے افسانہ نگاروں کے ہاں پاکستان کے سیاسی حالات، معاشرتی معاملات، طبقاتی کشمکش، افلاس، معاشی ناہمواری، سرمایہ اور دولت کی کشمکش اور اس کے نتائج ان کی تفصیل سب اشاروں کنایوں میں ملتی ہے۔'' تقسیم کے بعد ہمارے افسانوی ادب میں کچھ نئے رجحانات بھی آئے، اس لئے کہ ہر دور اور ہر زمانے کے ادب میں مسائل اور موضوعات کے ساتھ رجحانات کا دائرہ بھی وسیع ہوتا رہا ہے۔

انتظار حسین نے ہجرت اور فسادات کو ایک وسیع سیاسی اور معاشرتی پس منظر میں پیش کیا ہے۔ان کے یہاں ہجرت کا کرب ایک رجحان کی صورت میں ملتا ہے۔اس رجحان کے تحت جو ماضی کی بازیافت سے عبارت ہے''انتظار حسین کا نام اہمیت رکھتا ہے۔ (۲۶)''انتظار حسین بالواسطہ اس المیے سے متاثر ہوئے ہیں اور 'شہر افسوس' کے افسانوں میں اس کرب کا اظہار ہوا ہے۔ان کے ناول 'بستی' کے ذہنی محرکات میں بھی اسے شمار کیا جاسکتا ہے۔''

قیام پاکستان کے بعد ہمارے اکثر افسانہ نگاروں نے بھی معاشی اور سماجی مسائل کو فنی مہارت کے ساتھ پیش کیا۔(۲۷)''محمد خالد اختر نے کراچی ہی کے ایک محلے کو اپنے ناول 'چاکیواڑہ میں وصال' کا موضوع بنا کر اس کے ذریعے پاکستان کی معاشرتی صورتحال کا آئینہ دکھایا ہے۔''

(۲۸)''منٹو کو یہ امتیاز بھی حاصل ہے کہ افسانہ نگاری کی بے پناہ قدرت کے ساتھ جہاں انھوں نے افراد کے چہرے بے نقاب کئے معاشرے کے جھوٹ کا پردہ چاک کیا اور حالات کے تہوں تک پہنچے ہیں وہاں پاکستان کی قومی زندگی سے تعلق رکھنے والے 'یزید' اور بعض دوسرے افسانے بھی لکھے۔''

منٹو نے تقسیم کے بعد پاکستان کی سیاست اور معیشت کو ناقدانہ نظروں سے دیکھا۔ان کا افسانہ 'ٹوبہ ٹیک سنگھ'، 'گورمکھ سنگھ کی

وصیت'، 'ٹیٹوال کا کتا'، 'آخری سیلوٹ' میں اس کی نشاندہی ہوتی ہے۔منٹو کے افسانے بہت سی سنگین حقیقتوں کو ہمارے سامنے لاتے ہیں۔ ہمارے جن افسانہ نگاروں نے اپنے فنی سفر میں جنس اور نفسیات کے ذریعے نمایاں ادبی تخلیقات پیش کیں ان میں غلام عباس، عزیز احمد، حسن عسکری اور ممتاز مفتی کا نام نمایاں حیثیت رکھتا ہے۔ہجرت اور ماضی کی بازیافت کے سلسلے میں ایک اور اہم نام قرۃ العین حیدر کا ہے۔ہجرت کا کرب ان کے افسانوں کے پس منظر سے ابھرتا ہے جس میں حزن وملال کے نقوش اور رومانیت کے اثرات پڑھنے والے کو اپنی گرفت میں لے لیتے ہیں۔ سیتا ہرن، جلاوطن، ہاؤسنگ سوسائٹی جیسے افسانے ہجرت اور تقسیم کے اثرات کی نمائندہ تخلیقات ہیں۔(۲۹) ''قرۃ العین حیدر نے موضوع ہواد ہر دو لحاظ سے خود کو اپنے ہمعصروں سے الگ اور ممتاز رکھا۔تقسیم کے بعد ان کے موضوعات میں تنوع آیا۔تخلیقی رویئے میں بھی تبدیلی ہوئی، تقسیم کے برے نتائج، ہجرت، بے وطنی کا احساس، سرحد کے دونوں طرف انسانوں کی ذہنی کشمکش، اونچی سوسائٹی کا تہذیبی و اخلاقی زوال، سیاسی وسماجی اقدار کا کھوکھلا پن ان تمام موضوعات کو انھوں نے فنی مہارت سے اپنے افسانوں میں پیش کیا۔'جلاوطن' میں ہندوؤں اور مسلمانوں کی سابقہ محبت، بھائی چارہ اور حالیہ نااتفاقی کے قصے کو بیان کیا گیا ہے، جس نے انھیں خون کا پیاسا بنا دیا تھا۔'ہاؤسنگ سوسائٹی' میں تقسیم سے پہلے کی ہندوستانی تہذیب اور تقسیم کے بعد کی پاکستانی تہذیب و معاشرت جو افسانہ نگار نے اپنے تقریباً دس سالہ قیام کے دوران وہاں دیکھی تھی اس کے مختلف پہلوؤں کو حقیقی رنگ میں ظاہر کیا ہے۔''

آزادی کے بعد ہمارے ناول نگاروں نے جو گہرا تاریخی وتہذیبی اور سیاسی شعور رکھتے تھے، تاریخی اور سیاسی رجحان کی بھی آبیاری کی۔اس سلسلے میں ڈاکٹر احسن فاروقی کے ناول 'سنگم' اور 'شام اودھ' خاص اہمیت رکھتے ہیں۔خدیجہ مستور کا ناول 'آنگن' برصغیر کی سیاست اور متوسط طبقے کی زندگی کی کشمکش کے اعتبار سے نہایت اہم ناول ہے۔اس میں قیام پاکستان سے قبل کی سماجی زندگی اور سیاسی جدوجہد کا عکس ملتا ہے۔(۳۰) ''آنگن کا ٹائٹل خاصا علامتی رنگ کا ہے کہ ملکی اور قومی سطح پر جو انقلاب آ رہا تھا، جو جنگ لڑی جارہی تھی وہ گھر سے باہر بھی لڑی جارہی تھی اور گھر کے اندر بھی لڑی جارہی تھی، گھر کے اندر ایک ذہنی انقلاب کا معاملہ تھا، سینکڑوں سال کی فرسودگی کو ختم کرنا تھا، بڑے ابا، ان کی بیگم اور عالیہ ناول کے مثبت کردار ہیں۔ایسے کردار جو انقلاب لانے کا ذریعہ بنتے ہیں، انقلاب کامیاب ہو نہ ہو، ایک دوسرا سوال ہے کہ پتھر پر دھندلے دھندلے خاکے بنا دینا بھی اوّلیں اہمیت کا کام ہوتا ہے۔یہ بات تو بڑے وثوق سے کہی جاسکتی ہے کہ اس نقش کو بعد کے لوگ ضرور بالضرور مکمل کرلیں گے۔آنگن اردو ناولوں میں بڑا مقام رکھتا ہے۔''

غلام عباس کا ناول گوندنی والا تکیہ میں پنجاب کی دیہی اور قصباتی زندگی کا احاطہ ملتا ہے۔سید شبیر حسین کے ناول 'جھوک سیال' میں بھی پنجاب کی دیہی زندگی کا احاطہ کیا گیا ہے۔انتظار حسین کا ناول 'بستی' اگرچہ ماضی کی تہذیبی بازیافت کا آئینہ دار ہے لیکن تقسیم کے بعد زندگی کی بدلتی ہوئی صورتوں کی عکاسی کے اعتبار سے اس کی اہمیت مسلّم ہے۔

شوکت صدیقی کا ناول 'خدا کی بستی' پہلا پاکستانی ناول ہے، جس میں تشکیلی مراحل سے گزرتے ہوئے پاکستانی معاشرہ کے تمام مسائل اور منافقانہ واستحصالی رویوں کو سماجی حقیقت نگاری کے ذریعہ پیش کیا گیا ہے۔اس ناول کی اہمیت یوں بھی ہے کہ 'خدا کی بستی' میں وہ عناصر کھل کر سامنے آئے ہیں جو سماجی خرابی اور معاشرتی برائی کی آبیاری میں خاص کردار ادا کرتے ہیں۔ان عناصر کی نشاندہی بے وجہ نہیں، اس کے پس پردہ ایک احتجاج کی لہر اور سماجی بنیادوں کی تبدیلی کی خواہش کا جذبہ مستور ہے۔

'خدا کی بستی' کے بعد شوکت صدیقی کا ناول 'جانگلوس' جو تین جلدوں پر مشتمل ہے منظر عام پر آیا۔اس کا پس منظر پنجاب کی دیہی

زندگی اور جاگیروارانہ معاشرہ ہے۔ موضوع کے اعتبار سے یہ ایک ایسا ناول ہے جسے پنجاب کی الف لیلیٰ کہا جاسکتا ہے۔ اگرچہ تیکنیک کے اعتبار سے یہ داستان نہیں ناول ہے۔ واقعات اور کردار زندگی کی سچائیوں کا اظہار کرتے ہیں لیکن اپنی وسعت، رنگارنگی اور تنوع کے ساتھ اپنی فن کارانہ تنظیم کی بناء پر اسے داستانوں پر فوقیت حاصل ہے۔ 'جانگلوس' چونکہ دیہی زندگی اور جاگیردارانہ نظام کی ٹھوس، کھردری اور سنگلاخ حقیقت نگاری کا نمونہ ہے لہٰذا یہاں شوکت صدیقی نے بھی ڈوکومنٹیزم یا دستاویزیت کے رجحان کو اپنایا تاکہ موضوع اور اسلوب میں یکجائی پیدا ہو جائے۔

اس طرح انھوں نے ادب اور صحافت کے فاصلے کو بھی کم کرنے کی کوشش کی اور اسلوب کے دائرے کو بھی وسیع کیا۔ دستاویزیت کا رجحان پہلے بھی اردو کے افسانوی ادب میں ملتا ہے لیکن اتنے وسیع پیمانے پر نہیں۔ لیکن مغربی زبانوں کے ناول میں یہ رجحان سائنسی اور تاریخی فکشن کا مقبول رجحان رہا ہے۔

شوکت صدیقی کے ناولٹ 'کمین گاہ' کا پس منظر جنگ کے بعد ابھرنے والے سرمایہ دار اور صنعت کار طبقے کی سرمایہ دارانہ ذہنیت اور ان کے ظلم اور استحصال کا تفصیلی جائزہ ہے۔ 'چار دیواری' موضوع اور پیشکش دونوں اعتبار سے ان کے دوسرے ناولوں سے مختلف ہے۔ یہاں لکھنؤ کے زوال آمادہ جاگیردارانہ پس منظر میں عورتوں کی جہالت، توہم پرستی اور رسم و رواج کی پابندی کے مہلک اثرات و نتائج کا اظہار ملتا ہے۔

ہم جب معاصرانہ زندگی کے مسائل اور رجحانات کا جائزہ لیتے ہیں تو اس کا احساس ہوتا ہے کہ شوکت صدیقی کے یہاں معاصرانہ زندگی کے مسائل اور رجحانات کا دائرہ بیحد وسیع ہے۔ خاص طور سے ان کے افسانوی ادب میں ماضی سے زیادہ حال کی زندگی اور گرد و پیش کی سماجی اور معاشرتی تبدیلیوں کا ادراک ملتا ہے۔

اس جائزے میں یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ آزادی کے پہلے کے مسائل اور رجحانات آزادی کے بعد کے مسائل اور رجحانات سے کافی مختلف نظر آتے ہیں۔ خاص کر سیاست اور انگریزی سامراج کے مظالم کے موضوعات اب باقی نہیں رہے تھے بلکہ اس نئے ملک کے وجود میں آنے کے بعد نئے سیاسی، سماجی اور معاشرتی مسائل کی طرف لکھنے والوں کی توجہ مبذول ہو رہی تھی اور معاشرے میں ظلم و ستم کے نئے رویوں کو پیش کیا جانے لگا تھا۔

(۳۱) ''پاکستان کے قیام سے اب تک جو کئی دہائیاں گزری ہیں ان میں کئی رجحانات قائم ہوئے اور کئی نے اپنا مزاج و منہاج بدلا۔'' اردو کے افسانوی ادب میں عصری زندگی کے مسائل کو جامعیت کے ساتھ پیش کرنے کا جو رجحان آیا اس نے ادب کی سرحدوں کو بھی وسیع کیا اور نئے معاشرے میں جو اجنبیت اور مغائرت کی فضا تھی، اسے کم کرنے میں خاصا اہم کردار ادا کیا ہے۔

معاصر افسانوی تصانیف کا مطالعہ اور تقابلی جائزہ

معاصر افسانوی تصانیف کے مطالعے اور تقابلی جائزے میں جو بات سب سے اہم ہے وہ ترقی پسند تحریک کے آغاز کے بعد حقیقت نگاری کی مختلف سطحوں کا شعور ہے۔ حقیقت نگاری کا یہ شعور اظہار کے نئے سانچوں اور فن کی مختلف شکلوں کو ظاہر کرتا ہے۔ حقیقت کوئی جامد شے نہیں، وقت اور زمانے کی تبدیلیوں کے ساتھ حقیقت بھی نئے رنگ روپ اختیار کرتی ہے۔ (۳۲) ''ہمارے موجودہ افسانہ نگاروں کے یہاں حقیقت کا تصور یکساں نہیں ہے۔'' ہمارا وہ افسانوی ادب جو اصلاح پسندی اور رومانیت سے عبارت تھا وہ بھی کسی نہ کسی طور پر حقیقت کی آمیزش سے خالی نہ تھا۔ لیکن معاشی ناآسودگی، سماجی نابرابری اور جبر و استحصال کے رویوں نے تصورِ حقیقت کو بدلا اور انسان کے خارج اور باطن کی بدلتی ہوئی کیفیتوں نے حقیقت نگاری کو ایک نئی صورت دی اور پھر ہمارے افسانہ نگاروں نے زندگی کی سچائیوں کو پیش کرنے اور تلخ حقیقتوں کی چہرہ نمائی کے لئے سماجی شعور کی روشنی میں ایسا رویہ اختیار کیا جس میں واقعات کے بیان کے اعتبار سے تخیل کی آمیزش کم سے کم تھی۔ لیکن ان کی تخلیقات میں ایک بہتر دنیا اور بہتر سماج کے تعمیر کی آرزو جھلکتی تھی۔

اردو کے افسانہ نگاروں نے دنیا کے جدید افکار کا اثر بھی قبول کیا۔ (۳۳) ''اگر دیکھا جائے تو ترقی پسند تحریک کے بعد جس افسانوی ادب کی بنیاد پڑی اس میں مارکس اور فرائڈ کے رجحانات کا اثر نظر آتا ہے لیکن جلد ہی دونوں رجحانات ایک دوسرے سے الگ اپنی راہیں بنانے لگے۔ مارکس سے متاثر لکھنے والے سماجی ذمہ داریوں اور سیاسی بیداری کو اپنا لائحہ عمل بنا رہے تھے۔ جاگیرداری اور سرمایہ داری کی جن زنجیروں میں انسان جکڑا ہوا تھا اپنی جدوجہد سے وہ انسان کو ان زنجیروں سے آزاد کرانے کی مثبت سوچ رکھتے تھے۔'' اردو کے بعض افسانہ نگاروں کے فن میں فرائیڈ کے تحلیل نفسی کا رجحان بھی نمایاں رہا۔ مارکس کے افکار سے استفادے کا سلسلہ بھی جاری رہا۔ (۳۴) ''فرائڈ کے اثرات نے اردو کے ادیبوں کو مذہبی اور اخلاقی حدبندیوں سے آزادی عطا کی۔ انھوں نے زیادہ آزادی کے ساتھ جنسی مسائل کو حقیقی انداز میں پیش کیا۔''

نفسیاتی حقائق کا اظہار بھی حقیقت کے ایک رخ کو پیش کرنے کی کوشش ہے۔ نفسیاتی گتھیوں کی نقاب کشائی، تجربات اور مشاہدات کے بغیر ممکن نہیں۔ خاص طور سے جن افسانہ نگاروں نے جنس کی طرف توجہ کی انھوں نے انسانی نفسیات کے پیچ و خم کو اپنے معاشرے اور ماحول کی مدد سے نمایاں کیا۔

معاصر افسانوی ادب کے مطالعے اور تقابلی جائزے میں حقیقت نگاری کے رجحان سے بحث اس لئے ضروری ہے کہ ترقی پسند تحریک کے زیر اثر جو افسانوی ادب سامنے آیا اس میں رومانیت اور نفسیاتی باریکیوں کی چھاپ سے زیادہ گہری چھاپ حقیقت نگاری کی تھی۔ لیکن حقیقت تک رسائی کے طریقے مختلف ہو سکتے ہیں۔

ہمارے افسانہ نگاروں نے حقیقت کو متنوع اور مختلف انداز سے پیش کیا ہے۔ ان کے یہاں بیانیہ سے کام لیا گیا ہے۔ معاشرتی حالات پیش نظر رکھے گئے ہیں۔ جنسی، نفسیاتی، رمزیہ اور تاثراتی طریقہ کار سے کام لیکر بھی سماجی زندگی کی سچائیوں کو پیش کیا گیا ہے۔ اگرچہ

متحرک کیفیت اور مفہوم سے آشنا ہو جاتا ہے۔ اس نئے مفہوم اور کیفیت ہی کو حقیقت اور واقعیت کہا جاتا ہے۔''

انجم اعظمی نے واقعیت کی جو تعریف کی ہے وہ الجھن نہیں پیدا کرتی لیکن مفہوم کی الجھن اس وقت نمایاں ہوتی ہے جب سماجی حقیقت نگاری کے تصور کو روح عصر کے تصور بلکہ نا قابل تقسیم وقت کے تصور سے ملا دیتے ہیں۔

معاصر افسانوی ادب کے مطالعے اور تقابلی جائزے میں شوکت صدیقی کے معاصرین میں کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، احمد ندیم قاسمی، غلام عباس، سعادت حسن منٹو، عصمت چغتائی، خواجہ احمد عباس، ڈاکٹر احسن فاروقی، بلونت سنگھ، قرۃ العین حیدر، انتظار حسین اور عبداللہ حسین وغیرہ خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ ان سب لکھنے والوں نے اپنے فکر و فن کے ذریعہ زندگی کے ٹھوس مسائل کو جو آزادی سے قبل بہت سی صورتوں میں موجود تھے نئے حالات اور نئے تجزیے کے ساتھ پیش کیا۔ اس تقابلی مطالعے سے شوکت صدیقی اور ان کے معاصرین کے فن کے مشترک عناصر کے ساتھ ساتھ تجزیے بیان اور واقعات کی در و بست اور کردار نگاری میں اختلافات کے گوشے بھی نمایاں ہوتے ہیں۔

تقابلی جائزہ: کرشن چندر اور شوکت صدیقی

کرشن چندر نے اردو کے افسانوی ادب کو بڑا سرمایہ عطا کیا ہے۔جس تیز رفتاری سے انھوں نے لکھا ہے اور افسانوی ادب میں جو اضافے کیئے ہیں، اس نے اردو کے افسانوی ادب کو بڑی وسعت سے ہمکنار کیا ہے۔(۳۷)''انھوں نے تقریباً پانچ سو کہانیاں لکھیں اس کے علاوہ چالیس ناول'' اس کے علاوہ بھی انھوں نے بہت کچھ لکھا ہے۔ان کی تخلیقات کا دائرہ نہایت وسیع ہے۔

افسانوی ادب کا کوئی شعبہ اور کوئی گوشہ ایسا نہیں جو کرشن چندر کی فنکارانہ صلاحیت سے محروم رہا ہو۔ان میں لکھنے کی صلاحیت خداداد تھی۔اپنے فنی سفر کا آغاز انھوں نے ایک جذباتی اور رومانی افسانہ نگار کی حیثیت سے کیا۔(۳۸)''ان کا پہلا مجموعہ'طلسم خیال'ان کے رومانوی مزاج کا نقش اوّلیں ہے۔''طلسم خیال کے افسانوں میں رومانیت اور والہانہ جذباتیت کا عنصر بہت زیادہ ہے۔لیکن پہلے دور کے افسانوں میں بھی تلاش و جستجو کی کیفیت نظر آتی ہے۔حسن و عشق کی رنگینیوں کے اظہار اور کشمیر کے حسن اور فطرت کے نظاروں کے بیان میں بھی ایک چھپی ہوئی تلخی نمایاں ہے۔کرشن چندر کے افسانوی ادب میں وقت کے ساتھ ساتھ زیادہ پختگی آتی گئی،لیکن ان کے افسانوں میں رومان کے ساتھ حقیقت کی آمیزش بھی ملتی ہے۔'نظارے' کے افسانوں میں بھی رومان کی چاشنی موجود ہے لیکن تخیل کے ساتھ اس میں حقیقت کا رنگ جھلکتا نظر آتا ہے۔(۳۹)''اردو میں کرشن چندر کی افسانہ نگاری انداز فکر میں تدریجی ترقی اور پختگی کی سب سے اچھی مثال ہے۔'' کرشن چندر کے بارے میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ ان کے افسانوی ادب میں رومان کے ساتھ آہستہ آہستہ حقیقت کا عنصر شامل ہوا لیکن ان کے ایسے افسانے بھی زندگی کی گہری حقیقتوں اور سیاسی وسماجی شعور کے حامل ہیں جو تخیلاتی اور رومانی اثرات سے خالی نہیں۔'نظارے' کے افسانے ایک نئے موڑ کا پتہ دیتے ہیں۔'زندگی کے موڑ پر'، 'دوفرلانگ لمبی سڑک'، 'ٹوٹے ہوئے تارے' ایک نئی سمت کا سراغ دیتے ہیں لیکن فضا، ماحول اور فطرت کے حسن کا اظہار بھی کرشن چندر کی خصوصیت ہے اور یہ رومانیت سے ان کے گہرے لگاؤ کی غمازی کرتا ہے۔(۴۰)''کرشن چندر کے تخلیقی اور فکری نظام میں فطرت کو خصوصی حیثیت حاصل ہے۔فطرت کے ساتھ آدمی کے اٹوٹ دائمی اور ازلی رشتے کی پہچان ان کی آنکھ میں ہے۔فطرت کرشن چندر کے نزدیک کوئی خارجی شئے نہیں،ان کے افسانوں میں آدمی کے ساتھ فطرت بھی سانس لیتی،جیتی جاگتی محسوس ہوتی ہے۔''

کرشن چندر کا پہلا ناول'شکست' ہے۔طلسم خیال کی طرح ان کا یہ ناول بھی کشمیر کی وادیوں کے حسن اور اس میں پلنے والی غربت اور افلاس کو رومانی انداز میں پیش کرتا ہے۔یہاں کشمیر کی گلپوش وادیوں اور فطرت کی رعنائیوں کا شاعرانہ بیان ملتا ہے۔(۴۱)''کرشن چندر کے مزاج میں بے پناہ رومانیت کا سبب ایک یہ بھی ہے کہ ان کا بچپن زیادہ تر کشمیر کی برف پوش اور مرغزار وادیوں میں گزرا ہے یہی وجہ ہے کہ انھیں فطرت سے حد درجہ لگاؤ ہے اور یہ فطرت ہنگامہ خیز جمال آرائیوں کے ساتھ ان کے افسانوی شہ پاروں میں جلوہ گر ہے۔وہ چاہے ناول ہو یا افسانہ،کوئی بھی فطرت کے لازوال حسن سے عاری نہیں۔کرشن چندر کے یہاں'شکست' سے لیکر'محبت بھی قیامت بھی'،'طوفان کی کلیاں'،'برف کے پھول'،'گلشن گلشن ڈھونڈا تجھ کو'،'آسمان روشن ہے'،'زرگاؤں کی رانی'،'دل کی وادیاں سوگئیں' وغیرہ وغیرہ میں فطرت اپنی گوناگوں سحرکاریوں کے ساتھ جلوہ گر ہوتی ہے۔'' شکست کشمیر کی حسین وادیوں میں جنم لینے والا ایک رومان ہے،جس کا اختتام المیے پر ہوتا

ہے۔ یہاں انھوں نے شیام اور ونتی کی محبت کو کشمیر کے رومان پرور ماحول میں پیش کیا ہے۔ یہاں ایک ساتھ محبت کی دو کہانیاں چلتی ہے اور دونوں کا انجام محبت کی ناکامی ہے۔ شیام کی محبوبہ ونتی اس کی جدائی میں مرجاتی ہے اور شیام کا دوست موہن سنگھ جو اونچی ذات کا ہے ایک نچلے ذات کی لڑکی سے محبت کرتا ہے۔ چندرا چونکہ ایک غریب لڑکی ہے، گاؤں کا پنڈت سری کرشن اس کی محبوبہ چندرا کی عصمت پر ہاتھ ڈالنا چاہتا ہے، موہن سنگھ اپنی محبوبہ کی عصمت بچانے کی خاطر اپنی جان دے دیتا ہے۔ کشمیر کی وادیوں میں جنم لینے والے اس رومان میں ایسے کی شدت کو حسین نظاروں، پھولوں سے بھری ہوئی وادیوں اور گنگناتے ہوئے چشموں کے حسن نے ابھرنے نہیں دیا اور محبت کی یہ کہانی کشمیر کے حسن کی رومانی اور جذباتی مرقع کشی بن گئی۔ کرشن چندر حسن اور فطرت کے دلدادہ تھے اور یہ دونوں اجزا اتنی شدت سے ان کے مزاج کا حصہ بن گئے کہ جب انھوں نے افراطِ رومانیت سے بچتے ہوئے سماج کے دبے اور کچلے ہوئے لوگوں کی زندگی اور استحصالی نظام کی خرابیوں کو حقیقت نگاری کے ذریعے بیان کرنا چاہا اس وقت بھی کرشن چندر کی سوچ پر رومانیت حاوی رہی۔ حسن کاری اور فطرت کی رعنائیوں کا اظہار ان کے افسانوی ادب کی خصوصیت ہے۔ وہ کائنات کے حسن اور فطرت کی رعنائیوں کو مثبت قدر کے طور پر پیش کرتے ہیں۔ فطرت سے پیار انسان سے پیار کا ایک پہلو ہے۔ (۴۲) '' 'طوفان کی کلیاں' کرشن چندر کا ایک ایسا ہی ناول ہے جس میں 'شکست' کی طرح کشمیر کی برف پوش وادیاں ہیں اور ان وادیوں میں پنپنے والی کہانیاں ہیں۔ اس ناول کا بنیادی خیال بھی رومانیت کے حسین وجمیل تاروں میں پرو کر پیش کیا گیا ہے۔''

کرشن چندر کے یہاں زندگی کے تلخ ترین حقائق بھی رومانیت کے دھندلکے میں گم ہوجاتے ہیں۔ وہ شاعرانہ تشبیہات سے کام لیتے ہیں۔ کرشن چندر کے یہاں رومانیت کے اثرات کا جائزہ لینے کے بعد جب ہم شوکت صدیقی اور کرشن چندر کا تقابلی مطالعہ کرتے ہیں تو کچھ مشترک گوشے اور کچھ اختلافات کے پہلو نظر آتے ہیں۔ مشترک خصوصیات کا جائزہ لیا جائے تو شوکت صدیقی اور کرشن چندر دونوں ہی ترقی پسند ادیب ہیں۔ ترقی پسند تحریک نے یوں تو ادب کی ہر صنف کے مجموعی رنگ وآہنگ کو بدلا لیکن اردو کے افسانوی ادب پر اس کے اثرات سب سے زیادہ نمایاں ہوئے۔ ترقی پسند افسانے نے زندگی کا ایک وسیع نقطۂ نظر پیش کیا۔ زندگی چونکہ ترقی پذیر ہے اس لئے ادب کو بھی ترقی پذیر ہونا چاہئے۔ (۴۳) ''ترقی پسند افسانے نے زندگی کا ایک وسیع نقطۂ نظر پیش کیا۔ اس میں پہلی بار قومیت کے ساتھ بین الاقوامیت اور دنیا کے دبے اور کچلے ہوئے عوام اور ان کے مسائل کو موضوع بنایا گیا۔''

کرشن چندر کے افسانوی ادب میں رومانیت حقیقت سے ہمکنار ہے لیکن حقیقت نگاری کا یہ انداز شوکت صدیقی سے مختلف ہے۔ اگرچہ اس میں ترقی پسندانہ مقاصد شامل ہیں لیکن بیان کا انداز کرشن چندر کی اپنی خصوصیات رکھتا ہے۔ ان کی انداز نگارش پر اس کا اثر نمایاں نظر آتا ہے۔ اس انداز نگارش میں خطابت کا رنگ بھی جھلکتا ہے۔

(۴۴) ''کرشن چندر جب دیکھتے ہیں کہ ان کے دیش کے مختلف حصوں میں کس طرح لوگ بھوک، بیکاری اور حکومت کے عتاب کا شکار ہورہے ہیں تو وہ وفورِ جذبات سے چیخ اٹھتے ہیں اور خطیبانہ انداز میں کہتے ہیں کہ ہم زندگی کا رخ موڑ دیں گے۔'' لیکن سماجی زندگی میں تبدیلیوں اور ہوا کا رخ موڑنے اور سماج کے نچلے طبقوں میں شعور پیدا کرنے کی جدوجہد کسی تبلیغ اور تقریر کے بغیر بھی پیش کی جاسکتی ہے۔

شوکت صدیقی کے یہاں بھی طبقاتی کشمکش سرمایہ داروں کی شقاوت اور ظلم کا بیان ہے لیکن تبلیغ کا انداز نہیں۔ 'تیسرا آدمی' سے لے کر 'جانگلوس' تک ان کے یہاں حقیقت کے بیان کا انداز مختلف ہے اور یہاں کرشن چندر اور شوکت صدیقی دونوں ترقی پسندانہ نقطۂ نظر

ہے۔ یہاں انھوں نے شیام اور ونتی کی محبت کو کشمیر کے رومان پرور ماحول میں پیش کیا ہے۔ یہاں ایک ساتھ محبت کی دو کہانیاں چلتی ہے اور دونوں کا انجام محبت کی ناکامی ہے۔ شیام کی محبوبہ ونتی اس کی جدائی میں مرجاتی ہے اور شیام کا دوست موہن سنگھ جو اونچی ذات کا ہے ایک نچلے ذات کی لڑکی سے محبت کرتا ہے۔ چندرا چونکہ ایک غریب لڑکی ہے، گاؤں کا پنڈت سری کرشن اس کی محبوبہ چندرا کی عصمت پر ہاتھ ڈالنا چاہتا ہے، موہن سنگھ اپنی محبوبہ کی عصمت بچانے کی خاطر اپنی جان دے دیتا ہے۔ کشمیر کی وادیوں میں جنم لینے والے اس رومان میں المیے کی شدت کو حسین نظاروں، پھولوں سے بھری ہوئی وادیوں اور گنگناتے ہوئے چشموں کے حسن نے ابھرنے نہیں دیا اور محبت کی یہ کہانی کشمیر کے حسن کی رومانی اور جذباتی مرقع کشی بن گئی۔ کرشن چندر حسن اور فطرت کے دلدادہ تھے اور یہ دونوں اجزا اتنی شدت سے ان کے مزاج کا حصہ بن گئے کہ جب انھوں نے افراطِ رومانیت سے بچتے ہوئے سماج کے دبے اور کچلے ہوئے لوگوں کی زندگی اور استحصالی نظام کی خرابیوں کو حقیقت نگاری کے ذریعے بیان کرنا چاہا اس وقت بھی کرشن چندر کی سوچ پر رومانیت حاوی رہی۔ حسن کاری اور فطرت کی رعنائیوں کا اظہار ان کے افسانوی ادب کی خصوصیت ہے۔ وہ کائنات کے حسن اور فطرت کی رعنائیوں کو مثبت قدر کے طور پر پیش کرتے ہیں۔ فطرت سے پیار انسان سے پیار کا ایک پہلو ہے۔ (۴۲) '' طوفان کی کلیاں' کرشن چندر کا ایک ایسا ہی ناول ہے جس میں 'شکست' کی طرح کشمیر کی برف پوش وادیاں ہیں اور ان وادیوں میں پنپنے والی کہانیاں ہیں۔ اس ناول کا بنیادی خیال بھی رومانیت کے حسین وجمیل تاروں میں پرو کر پیش کیا گیا ہے۔''

کرشن چندر کے یہاں زندگی کے تلخ ترین حقائق بھی رومانیت کے دھندلکے میں گم ہو جاتے ہیں۔ وہ شاعرانہ تشبیہات سے کام لیتے ہیں۔ کرشن چندر کے یہاں رومانیت کے اثرات کا جائزہ لینے کے بعد جب ہم شوکت صدیقی اور کرشن چندر کا تقابلی مطالعہ کرتے ہیں تو کچھ مشترک گوشے اور کچھ اختلافات کے پہلو نظر آتے ہیں۔ مشترک خصوصیات کا جائزہ لیا جائے تو شوکت صدیقی اور کرشن چندر دونوں ہی ترقی پسند ادیب ہیں۔ ترقی پسند تحریک نے یوں تو ادب کی ہر صنف کے مجموعی رنگ و آہنگ کو بدلا لیکن اردو کے افسانوی ادب پر اس کے اثرات سب سے زیادہ نمایاں ہوئے۔ ترقی پسند افسانے نے زندگی کا ایک وسیع نقطۂ نظر پیش کیا۔ زندگی چونکہ ترقی پذیر ہے اس لئے ادب کو بھی ترقی پذیر ہونا چاہئے۔ (۴۳) ''ترقی پسند افسانے نے زندگی کا ایک وسیع نقطۂ نظر پیش کیا۔ اس میں پہلی بار قومیت کے ساتھ بین الاقوامیت اور دنیا کے دبے اور کچلے ہوئے عوام اور ان کے مسائل کو موضوع بنایا گیا۔''

کرشن چندر کے افسانوی ادب میں رومانیت حقیقت سے ہمکنار ہے لیکن حقیقت نگاری کا یہ انداز شوکت صدیقی سے مختلف ہے۔ اگر چہ اس میں ترقی پسندانہ مقاصد شامل ہیں لیکن بیان کا انداز کرشن چندر کی اپنی خصوصیات رکھتا ہے۔ ان کی انداز نگارش پر اس کا اثر نمایاں نظر آتا ہے۔ اس انداز نگارش میں خطابت کا رنگ بھی جھلکتا ہے۔

(۴۴) ''کرشن چندر جب دیکھتے ہیں کہ ان کے دیش کے مختلف حصوں میں کس طرح لوگ بھوک، بیکاری اور حکومت کے عتاب کا شکار ہو رہے ہیں تو وہ وفور جذبات سے چیخ اٹھتے ہیں اور خطیبانہ انداز میں کہتے ہیں کہ ہم زندگی کا رخ موڑ دیں گے۔'' لیکن سماجی زندگی میں تبدیلیوں اور ہوا کا رخ موڑنے اور سماج کے نچلے طبقوں میں شعور پیدا کرنے کی جدوجہد کسی تبلیغ اور تقریر کے بغیر بھی پیش کی جا سکتی ہے۔

شوکت صدیقی کے یہاں بھی طبقاتی کشمکش سرمایہ داروں کی شقاوت اور ظلم کا بیان ہے لیکن تبلیغ کا انداز نہیں۔ 'تیسرا آدمی' سے لے کر 'جانگلوس' تک ان کے یہاں حقیقت کے بیان کا انداز مختلف ہے اور یہاں کرشن چندر اور شوکت صدیقی دونوں ترقی پسندانہ نقطۂ نظر

کی خوبیوں اور خامیوں کو بے نقاب کرتی ہے۔(۴۷)''شوکت صدیقی کے افسانے جو رومان پرستی اور سستی جذباتیت سے دور ہیں اپنے عصر کی اس صورت حال کو فنی آگہی کے نئے سانچے میں ڈھالتے ہیں۔'' وہ ایک ایسے معاشرے میں جہاں انسان مسائل کے انبار تلے زندگی کی بنیادی سہولتوں سے محروم برسراقتدار طبقوں کے ہاتھوں مجبوری اور محرومی کی زندگی گزار رہا ہے، اپنے فن کا آئینہ دکھاتے ہیں۔

شوکت صدیقی کی طرح کرشن چندر نے بھی طبقاتی کشمکش، سماجی نابرابری، مزدوروں کے استحصال، نچلے طبقے کی مصیبتوں کو رومانیت پسندانہ اور انسانی ہمدردی کے نقطۂ نظر کے ساتھ پیش کیا ہے۔کرشن چندر ابتدا ہی سے ترقی پسند تحریک سے وابستہ رہے۔لہٰذا وہ تمام نظریات جو ترقی پسندی کی خاص پہچان ہے کرشن چندر کے افسانوی ادب میں موجود ہیں اور اس کا اظہار بھی لازی ہے۔

کرشن چندر(۴۸)''کے افسانوں میں جہاں دیہات کے کسانوں کی زندگی اور ان کے مسائل کا ذکر ملتا ہے، وہیں پر شہری زندگی کی عکاسی بھی نظر آتی ہے۔ان کے افسانوں میں فٹ پاتھ کی زندگی بھی ہے اور غریبوں کے جھونپڑیوں اور جھگیوں کی عکاسی بھی ملتی ہے۔'' 'مہالکشمی کا پل' میں کرشن چندر نے طبقاتی فرق کی کہانی پیش کی ہے۔(۴۹)''افسانے میں چھ ساڑیوں کا ذکر کر کے چھ غریب خاندانوں کی زندگی پر روشنی ڈالی گئی ہے کہ وہ کس طرح کسمپرسی کی زندگی گزارنے پر مجبور ہیں۔ان کی زندگیوں کے رنگ ان کی ساڑیوں کی طرح پھیکے، میلے اور اڑے ہوئے ہیں، جس طرح ان کی ساڑیوں کے رنگ ڈھل ڈھل کر بدرنگ ہو گئے ہیں اور ساڑیاں جگہ جگہ سے پھٹ گئی ہیں ویسی ہی بے رونق اور کھوکھلی ان کی زندگیاں ہیں، وہ صرف سانس لے رہے ہیں اور اپنی زندگی کا ثبوت دے رہے ہیں۔زندگی کی کوئی رمق بھی ان میں موجود نہیں، یہاں تک کہ آزادی کے بعد وزیر اعظم بھی ان کی زندگیوں کو خوشگوار اور بارونق بنانے میں ناکامیاب رہے ہیں۔''

یہاں حقیقت کا اظہار سماجی صورتحال کا دردناک اشارہ بن جاتا ہے۔لیکن حقیقت کے اس دردناک بیان میں بھی کرشن چندر خطابت اور جذباتیت کا اظہار مختلف طریقوں سے کرتے ہیں۔یعنی وہ اس بات کو درمیان میں لانے پر مجبور ہیں کہ ملک کے بڑے بڑے عہدہ دار اور وزیر اعظم جو گاؤں کی حالت سدھارنے کے لئے زبانی دعویٰ کرتے ہیں، غریبوں کی زندگی کو بہتر بنانے کے لئے عملی اقدامات نہیں کرتے۔ (۵۰)''وزیر اعظم صاحب یہ ہوا میں جھولتی ہوئی چھ ساڑیاں تم سے کچھ کہنا چاہتی ہیں، تم سے کچھ مانگتی ہیں۔یہ کوئی بڑا ملک، کوئی بڑا عہدہ، کوئی بڑی موٹر کار، کوئی پرمٹ، کوئی ٹھیکہ، کوئی پراپرٹی، ایسی کوئی چیز کی تم سے طالب نہیں ہیں۔یہ تو زندگی کی بہت سی چھوٹی چھوٹی چیزیں مانگتی ہیں۔لیکن وزیر اعظم صاحب کی گاڑی نہیں رکی اور وہ ان چھ ساڑیوں کو نہیں دیکھ سکے اور تقریر کرنے کے لئے چوپاٹی چلے گئے۔'' کرشن چندر افسانوں میں زندگی کی اہم سچائیوں کو پیش کرتے ہوئے بھی رومانی اثر سے دور نہیں ہوتے۔کچرا بابا بھی کرشن چندر کا مشہور افسانہ ہے اور نچلے طبقے کے ایک انسان کی محرومیوں کی داستان ہے۔کچرا بابا اس کا اپنا نام نہیں بلکہ وقت اور حالات کی گردش نے اسے کچرا بابا بنا دیا ہے۔وہ سخت بیماری کے بعد جب صحت یاب ہو کر ہسپتال سے نکلا تو بیوی اور نوکری دونوں اسے دغا دے چکے تھے۔ ہسپتال سے باہر آنے کے بعد اس کا کوئی گھر نہیں، وہ شہر کی سڑکوں پر آوارہ گردی کرتا رہا اور بھوک کی مصیبت سہتا رہا۔

(۵۱)''جب سے اس کی آنتوں کا آپریشن ہوا تھا اسے بہت بھوک لگ رہی تھی اور اس نے سوچا ڈاکٹروں نے اس کے آنتوں کے فعل کو بیدار کر کے اس کے ساتھ کسی طرح کی بھلائی نہیں کی ہے۔اس کے معدے کے اندر عجیب اینٹھن ہو رہی تھی اور آنتیں اندر ہی اندر تڑپ کر روٹی کا سوال کر رہی تھیں۔'' بھوک اسے نڈھال کئے دے رہی تھی اس کے قدم جواب دے رہے تھے۔کھانے کی تلاش اسے

کی خوبیوں اور خامیوں کو بے نقاب کرتی ہے۔(۴۷)''شوکت صدیقی کے افسانے جو رومان پرستی اور سستی جذباتیت سے دور ہیں اپنے عصر کی اس صورت حال کو فنی آگہی کے نئے سانچے میں ڈھالتے ہیں۔'' وہ ایک ایسے معاشرے میں جہاں انسان مسائل کے انبار تلے زندگی کی بنیادی سہولتوں سے محروم برسر اقتدار طبقوں کے ہاتھوں مجبوری اور محرومی کی زندگی گزار رہا ہے، اپنے فن کا آئینہ دکھاتے ہیں۔

شوکت صدیقی کی طرح کرشن چندر نے بھی طبقاتی کشمکش، سماجی نابرابری، مزدوروں کے استحصال، نچلے طبقے کی مصیبتوں کو رومانیت پسندانہ اور انسانی ہمدردی کے نقطۂ نظر کے ساتھ پیش کیا ہے۔ کرشن چندر ابتدا ہی سے ترقی پسند تحریک سے وابستہ رہے۔ لہٰذا وہ تمام نظریات جو ترقی پسندی کی خاص پہچان ہے کرشن چندر کے افسانوی ادب میں موجود ہیں اور اس کا اظہار بھی لازمی ہے۔

کرشن چندر (۴۸)''کے افسانوں میں جہاں دیہات کے کسانوں کی زندگی اور ان کے مسائل کا ذکر ملتا ہے، وہیں پر شہری زندگی کی عکاسی بھی نظر آتی ہے۔ ان کے افسانوں میں فٹ پاتھ کی زندگی بھی ہے اور غریبوں کے جھونپڑیوں اور جھگیوں کی عکاسی بھی ملتی ہے۔'' 'مہالکشمی کا پل' میں کرشن چندر نے طبقاتی فرق کی کہانی پیش کی ہے۔ (۴۹)''افسانے میں چھ ساڑیوں کا ذکر کر کے چھ غریب خاندانوں کی زندگی پر روشنی ڈالی گئی ہے کہ وہ کس طرح کسمپرسی کی زندگی گزارنے پر مجبور ہیں۔ ان کی زندگیوں کے رنگ ان کی ساڑیوں کی طرح پھیکے میلے اور اڑے ہوئے ہیں، جس طرح ان کی ساڑیوں کے رنگ دھل دھل کر بدرنگ ہو گئے ہیں اور ساڑیاں جگہ جگہ سے پھٹ گئی ہیں ویسی ہی بے رونق اور کھوکھلی ان کی زندگیاں ہیں، وہ صرف سانس لے رہے ہیں اور اپنی زندگی کا ثبوت دے رہے ہیں۔ زندگی کی کوئی رمق بھی ان میں موجود نہیں، یہاں تک کہ آزادی کے بعد وزیر اعظم بھی ان کی زندگیوں کو خوشگوار اور بارونق بنانے میں ناکامیاب رہے ہیں۔''

یہاں حقیقت کا اظہار سماجی صورتحال کا دردناک اشارہ بن جاتا ہے۔ لیکن حقیقت کے اس دردناک بیان میں بھی کرشن چندر خطابت اور جذباتیت کا اظہار مختلف طریقوں سے کرتے ہیں۔ یعنی وہ اس بات کو درمیان میں لانے پر مجبور ہیں کہ ملک کے بڑے بڑے عہدہ دار اور وزیر اعظم جو گاؤں کی حالت سدھارنے کے لئے زبانی دعویٰ کرتے ہیں، غریبوں کی زندگی کو بہتر بنانے کے لئے عملی اقدامات نہیں کرتے۔ (۵۰)''وزیر اعظم صاحب یہ ہوا میں جھولتی ہوئی چھ ساڑیاں تم سے کچھ کہنا چاہتی ہیں، تم سے کچھ مانگتی ہیں۔ یہ کوئی بڑا ملک، کوئی بڑا عہدہ، کوئی بڑی موٹر کار، کوئی پرمٹ، کوئی ٹھیکہ، کوئی پراپرٹی، ایسی کوئی چیز کی تم سے طالب نہیں ہیں۔ یہ تو زندگی کی بہت سی چھوٹی چھوٹی چیزیں مانگتی ہیں۔ لیکن وزیر اعظم صاحب کی گاڑی نہیں رکی اور وہ ان چھ ساڑیوں کو نہیں دیکھ سکے اور تقریر کرنے کے لئے چوپاٹی چلے گئے۔'' کرشن چندر افسانوں میں زندگی کی اہم سچائیوں کو پیش کرتے ہوئے بھی رومانی اثر سے دور نہیں ہوتے۔ کچرا بابا بھی کرشن چندر کا مشہور افسانہ ہے اور نچلے طبقے کے ایک انسان کی محرومیوں کی داستان ہے۔ کچرا بابا اس کا اپنا نام نہیں بلکہ وقت اور حالات کی گردش نے اسے کچرا بابا بنا دیا ہے۔ وہ سخت بیماری کے بعد جب صحت یاب ہو کر ہسپتال سے نکلا تو بیوی اور نوکری دونوں اسے دغا دے چکے تھے۔ ہسپتال سے باہر آنے کے بعد اس کا کوئی گھر نہیں، وہ شہر کی سڑکوں پر آوارہ گردی کرتا رہا اور بھوک کی مصیبت سہتا رہا۔

(۵۱)''جب سے اس کی آنتوں کا آپریشن ہوا تھا اسے بہت بھوک لگ رہی تھی اور اس نے سوچا ڈاکٹروں نے اس کے آنتوں کے فعل کو بیدار کر کے اس کے ساتھ کسی طرح کی بھلائی نہیں کی ہے۔ اس کے معدے کے اندر عجیب اینٹھن ہو رہی تھی اور آنتیں اندر ہی اندر تڑپ کر روٹی کا سوال کر رہی تھیں۔'' بھوک اسے نڈھال کئے دے رہی تھی اس کے قدم جواب دے رہے تھے۔ کھانے کی تلاش اسے

سایہ ابھرا، اچانک گھٹی ہوئی نسوانی چیخ سنائی دی، وہ اس طرف بڑھا قریب جا کر دیکھا یہ اس کی بیوی تھی۔ دونوں لمحہ بھر تک ہکا بکا کھڑے رہے، پھر سکندر علی نے مسکرا کر ایک ٹکڑا بیوی کی طرف بڑھایا، آہستہ سے کہا لو اسے کھاؤ، بہت مزیدار ہے، بیوی نے چپ چاپ ہاتھ بڑھا کر اسے لے لیا۔'' تانیتا اور شریف آدمی کا سکندر علی بھوک اور معاشی بدحالی کا شکار معاشرے کے ستائے ہوئے لوگ ہیں لیکن یہاں تانیتا میں تانیتا کا کردار کچرا بابا کی طرح کوڑے کے ڈھیر سے ایک لاوارث بچہ پا کر دوبارہ زندگی کی طرف مراجعت نہیں کرتا بلکہ زندگی کی ساری سختیاں سہنے کے بعد اپنی ہی طرح کے ایک فوجی کی گولی کا نشانہ بن کر دم توڑ دیتا ہے۔ لیکن مرتے مرتے بھی وہ اپنی عبرت انگیز داستان بیان کر کے یہ تاثر دیتا ہے کہ جس فوجی کی گولی کا وہ آج نشانہ بنا ہے کل اس کا بھی یہی انجام ہوگا۔ اس لئے کہ اس معاشرے میں ایسا ہی ہوتا ہے۔ شریف آدمی کا سکندر علی اس وقت انسانیت کا نوحہ بن جاتا ہے جب کوڑے کے ڈرم سے ملنے والے روٹی کا ایک ٹکڑا وہ بیوی کی طرف بڑھاتا ہے۔

شوکت صدیقی نے زندگی کی شاعرانہ تعبیر نہیں کی ہے بلکہ معاشرے کی تلخ حقیقتوں کو کرداروں پر اثرات کے ساتھ بیان کر دیا ہے۔ ان کے یہاں آرائش اور نمائش کی کوئی رمق نہیں ملتی۔ وہ خود کو درمیان میں لائے بغیر حقیقت کو جوں کا توں قارئین کے سامنے رکھ دیتے ہیں۔

(۵۶) ''جدید لکھنے والوں نے افسانوی ادب میں اپنی انفرادی خصوصیات کے ساتھ ایک نئی حقیقت نگاری کی جس میں زندگی کی عکاسی یا توجیہ تو ہو لیکن تشریح نہ ہو، یہی اس کی سب سے بڑی اہمیت ہے۔'' شوکت صدیقی کے افسانے اسی حقیقت نگاری کا نمونہ ہیں۔ ان میں زندگی کی عکاسی بھی ہے لیکن تشریح سے انھوں نے احتراز کیا ہے۔ کرشن چندر کی رومانی حقیقت نگاری کا بڑا حصہ طبقاتی جدوجہد اور استحصالی نظام کے خلاف نفرت، احتجاج اور تبدیلی کی خواہش کا مظہر ہے لیکن تشریح کا پہلو ہر جگہ نمایاں ہے۔

(۵۷) ''مارکس کے نظریات کے مطابق انسانیت کی تاریخ ایک طرح سے طبقاتی جدوجہد کی تاریخ ہے جو استحصالی اور استحصال کرنے والوں، برسر اقتدار اور دبے ہوئے، لوگوں کے درمیان ہے۔ مارکس کے ان نظریات نے اردو کے ادیبوں پر بھی اثر ڈالا ہے۔''

کرشن چندر نے مارکس سے اثر قبول کرتے ہوئے رومانیت کو انقلاب کا راستہ دکھایا۔ (۵۸) ''کرشن چندر میری ناقص رائے میں ایک مجموعہ اضداد ہے۔ وہ ادب میں رومانیت اور حقیقت پرستی، فرار اور پیکار، شادابی اور محرومی، کامرانی و شکست، جنت اور جہنم کا ایک دلکش امتزاج پیش کرتا ہے۔ لیکن ایک بات میں وہ ہمیشہ یکساں رہتا ہے یعنی سوسائٹی سے بغاوت میں، سماج سے سرکشی میں، ضوابط سے انحراف میں۔ وہ ہماری مہذب بربریت اور متمدن وحشت کے خلاف سراپا احتجاج ہے، ایک سنگین مگر مرمریں احتجاج۔''

اپنے معاصرین کے مقابلے میں کرشن چندر نے بہت لکھا ہے۔ افسانوں کے علاوہ ناولوں اور فنتاسیوں کی تعداد بھی کچھ کم نہیں۔ سماجی مسائل مزدوروں اور کسانوں کی زندگی، ان کی دکھ بھری دنیا کرشن چندر کے افسانوی ادب میں بکھری ہوئی ہے۔ یہاں احتجاج اور نفرت کی لے بھی بہت تیز ہے۔ لیکن اسے ایک رومانوی احتجاج کہہ سکتے ہیں۔ اس احتجاج کی رومانوی صورت ہمیں ان ناولوں میں بھی ملتی ہے جو کسان اور مزدوروں کی کشمکش اور خانہ بدوشوں کے سماجی نظام میں عورت کے مقام کا تعین کرتے ہیں۔ یہ ناول مارکسی نظریات کے حامل ہیں۔

(۵۹) '' 'جب کھیت جاگے' اس اعتبار سے کرشن کا سب سے اہم ناول ہے کہ اس میں پندرہ سولہ سال کے بعد وہ کسان شان سے واپس آیا ہے، جس نے انتہائی بے چارگی کے عالم میں پریم چند کے ناول گئودان میں دم توڑا تھا۔ اب یہ بے بس اور مصیبت زدہ کسان

سایہ ابھرا، اچانک گھٹی ہوئی نسوانی چیخ سنائی دی، وہ اس طرف بڑھا قریب جا کر دیکھا یہ اس کی بیوی تھی۔ دونوں لمحہ بھر تک ہکا بکا کھڑے رہے، پھر سکندر علی نے مسکرا کر ایک ٹکڑا بیوی کی طرف بڑھایا، آہستہ سے کہا لو اسے کھاؤ، بہت مزیدار ہے، بیوی نے چپ چاپ ہاتھ بڑھا کر اسے لے لیا۔'' تانیتا اور شریف آدمی کا سکندر علی بھوک اور معاشی بدحالی کا شکار معاشرے کے ستائے ہوئے لوگ ہیں لیکن یہاں تانیتا میں تانیتا کا کردار کچرا بابا کی طرح کوڑے کے ڈھیر سے ایک لاوارث بچہ پا کر دوبارہ زندگی کی طرف مراجعت نہیں کرتا بلکہ زندگی کی ساری سختیاں سہنے کے بعد اپنی ہی طرح کے ایک فوجی کی گولی کا نشانہ بن کر دم توڑ دیتا ہے۔ لیکن مرتے مرتے بھی وہ اپنی عبرت انگیز داستان بیان کر کے یہ تاثر دیتا ہے کہ جس فوجی کی گولی کا وہ آج نشانہ بنا ہے کل اس کا بھی یہی انجام ہوگا۔ اس لئے کہ اس معاشرے میں ایسا ہی ہوتا ہے۔ شریف آدمی کا سکندر علی اس وقت انسانیت کا نوحہ بن جاتا ہے جب کوڑے کے ڈرم سے ملنے والے روٹی کا ایک ٹکڑا وہ بیوی کی طرف بڑھاتا ہے۔

شوکت صدیقی نے زندگی کی شاعرانہ تعبیر نہیں کی ہے بلکہ معاشرے کی تلخ حقیقتوں کو کرداروں پر اثرات کے ساتھ بیان کر دیا ہے۔ ان کے یہاں آرائش اور نمائش کی کوئی رمق نہیں ملتی۔ وہ خود کو درمیان میں لائے بغیر حقیقت کو جوں کا توں قارئین کے سامنے رکھ دیتے ہیں۔

(۵۶) ''جدید لکھنے والوں نے افسانوی ادب میں اپنی انفرادی خصوصیات کے ساتھ ایک نئی حقیقت نگاری کی جس میں زندگی کی عکاسی یا توجیہ تو ہو لیکن تشریح نہ ہو، یہی اس کی سب سے بڑی اہمیت ہے۔'' شوکت صدیقی کے افسانے اسی حقیقت نگاری کا نمونہ ہیں۔ ان میں زندگی کی عکاسی بھی ہے لیکن تشریح سے انھوں نے احتراز کیا ہے۔ کرشن چندر کی رومانی حقیقت نگاری کا بڑا حصہ طبقاتی جدوجہد اور استحصالی نظام کے خلاف نفرت، احتجاج اور تبدیلی کی خواہش کا مظہر ہے لیکن تشریح کا پہلو ہر جگہ نمایاں ہے۔

(۵۷) ''مارکس کے نظریات کے مطابق انسانیت کی تاریخ ایک طرح سے طبقاتی جدوجہد کی تاریخ ہے جو استحصالی اور استحصال کرنے والوں، برسر اقتدار اور دبے ہوئے، لوگوں کے درمیان ہے۔ مارکس کے ان نظریات نے اردو کے ادیبوں پر بھی اثر ڈالا ہے۔''

کرشن چندر نے مارکس سے اثر قبول کرتے ہوئے رومانیت کو انقلاب کا راستہ دکھایا۔ (۵۸) ''کرشن چندر میری ناقص رائے میں ایک مجموعہ اضداد ہے۔ وہ ادب میں رومانیت اور حقیقت پرستی، فرار اور پیکار، شادابی اور محرومی، کامرانی و شکست، جنت اور جہنم کا ایک دلکش امتزاج پیش کرتا ہے۔ لیکن ایک بات میں وہ ہمیشہ یکساں رہتا ہے یعنی سوسائٹی سے بغاوت میں، سماج سے سرکشی میں، ضوابط سے انحراف میں۔ وہ ہماری مہذب بربریت اور متمدن وحشت کے خلاف سراپا احتجاج ہے، ایک سنگین مگر مرمریں احتجاج۔''

اپنے معاصرین کے مقابلے میں کرشن چندر نے بہت لکھا ہے۔ افسانوں کے علاوہ ناولوں اور رفتا سیوں کی تعداد بھی کچھ کم نہیں۔ سماجی مسائل، مزدوروں اور کسانوں کی زندگی، ان کی دکھ بھری دنیا کرشن چندر کے افسانوی ادب میں بکھری ہوئی ہے۔ یہاں احتجاج اور نفرت کی لے بھی بہت تیز ہے۔ لیکن اسے ایک رومانوی احتجاج کہہ سکتے ہیں۔ اس احتجاج کی رومانوی صورت ہمیں ان ناولوں میں بھی ملتی ہے جو کسان اور مزدوروں کی کشمکش اور خانہ بدوشوں کے سماجی نظام میں عورت کے مقام کا تعین کرتے ہیں۔ یہ ناول مارکسی نظریات کے حامل ہیں۔

(۵۹) '' 'جب کھیت جاگے' اس اعتبار سے کرشن کا سب سے اہم ناول ہے کہ اس میں پندرہ سولہ سال کے بعد وہ کسان شان سے واپس آیا ہے، جس نے انتہائی بے چارگی کے عالم میں پریم چند کے ناول گئو دان میں دم توڑا تھا۔ اب یہ بے بس اور مصیبت زدہ کسان

ناول میں کرداروں کے ماحول اوران کی فطرت سے زیادہ جذبات سے کام لیا گیا ہے۔ کردار اپنے مزاج کی افتاد کے مطابق خود بڑھ اور پھیل نہیں پاتے بلکہ مصنف کی گرفت ان پر بہت سخت ہے۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ علاوہ راگھوراؤ کے تقریباً ہر کردار خود اپنا تضاد بن جاتا ہے۔''

ناول کا آخری حصہ جہاں راگھوراؤ کے لئے گاؤں کی عورتیں ریشم کی نہایت شاندار قمیص تیار کرتی ہیں اور دس ہزار کسانوں کا عظیم الشان جلوس راگھوراؤ کے لئے قمیص لیکر قید خانے کی طرح بڑھتا ہے جہاں راگھوراؤ پھانسی سے پہلے جیل میں بند ہے۔ یہاں حقیقت سے زیادہ ایک رومانی پس منظر کا احساس ہوتا ہے۔

(۶۳) ''صبح سے بالکل قریب جب راگھوراؤ کو قمیص ملی تو اس نے بڑی حیرت سے اپنے باپ کی طرف دیکھا۔ حیرت، مسرت اور استعجاب اور اچنبھے کے ملے جلے جذبات سے اس کا سینہ معمور ہوگیا اور جب اس کے باپ نے بتایا کہ کن کن مصیبتوں سے یہ قمیص تیار ہوئی ہے اور کس طرح دس ہزار کسانوں کا جلوس قمیص کو اٹھائے ہوئے جیل کے دروازے تک آیا ہے تو راگھوراؤ کا دل بہجت سے لبریز ہوگیا۔''

یہاں ایک باغی اور موت کی سزا پانے والے شخص کو کرشن چندر انقلابی رومانیت کے جوش اور جذبے کے ساتھ پیش کرتے ہیں۔

(۶۴) ''جوش ملیح آبادی کی شاعری کے بڑے حصے کی طرح کرشن چندر کی قصہ نگاری میں انقلابی رومانیت کے انعکاسات جابجا ملتے ہیں۔ کرشن چندر کے متعلق یہ تو نہیں کہا جاسکتا کہ وہ جوش کی طرح بے فکرے ہیں لیکن یہ تو کہا جاسکتا ہے کہ کرشن چندر کے یہاں وہ عمق، وہ کھری واقعیت، وہ سنجیدہ حقیقت پسندی، وہ صاف اور روشن انقلابیت اور جاں سوز مقصدیت نہیں پائی جاتی ہے۔ جب ہم انقلاب سے پہلے اور بعد کے ترقی پسند ادیبوں کے ناول اور افسانے پڑھتے ہیں تو ہمیں پتہ چلتا ہے کہ وہ حقائق حیات کو کتنی گہرائی سے دیکھتے ہیں اور بغیر کسی رنگینی اور ولولے کے انھیں پیش کردیتے ہیں۔'' لیکن سنجیدہ حقیقت پسندی، کھردری اور بے لاگ حقیقت نگاری اور جاں سوز مقصدیت سے بھی اردو کے افسانوی ادب کا دامن خالی نہیں۔

شوکت صدیقی کی افسانوی ادب کا بڑا حصہ طبقاتی کشمکش کو پیش کرتا ہے۔ (۶۵) ''شوکت صدیقی نے مختلف طبقوں کی ترجمانی کی ہے، طبقات کی کشمکش ان کا اہم موضوع رہا ہے۔ زندگی کا خوب و ناخوب ان کی نظر میں ہے لیکن وہ انسانی اعمال کی نہ تو ذاتی خواہشات کے مطابق تعبیر کرتے ہیں اور نہ مبلغ کا روپ دھارتے ہیں بلکہ خود کوئی فیصلہ عائد کئے بغیر واقعات کی روش کو اخذِ نتائج کا فریضہ سونپ دیتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ واقعات کی روش ہمیشہ وہ نہیں ہوتی جو ہم چاہتے ہیں لیکن تاریخ جو انسانی ارتقا کی منزلوں کی نشاندہی کرتی ہے، متعدد واقعات سے مل کر بنی ہے۔ اس لئے تاریخ کی سمت کا ہر واقعہ اپنی جگہ اہم بن جاتا ہے۔ اس میں رکاوٹ نہیں بنتا۔ البتہ جب ان کی مجموعی تحریروں کا جائزہ لیا جائے تو قدر انسانیت واضح ہوجاتی ہے۔ وہ مظلومیت کے ترجمان ہیں، ظلم، تشدد اور بدی کے خلاف ان کی آواز انسانیت کی آواز بن جاتی ہے۔ وہ اس کارواں میں شریک ہیں جو اس کرہ ارض کے تمام ملکوں میں وصفی اور عملی اعتبار سے بہتر انسانی زندگی کے لئے کوشاں ہے۔''

اس بیان کی روشنی میں اگر دیکھا جائے تو شوکت صدیقی کا افسانوی ادب ظلم، تضاد، استحصال، طبقاتی آویزش اور سماجی خرابی کو پیش کرتے ہوئے ایک خاص طرح کی مقصدیت کا حامل ہے۔ یہ مقصد اس سماج کی تبدیلی کی خواہش کا اظہار ہے جہاں بالادست زیردست کا ہر طرح استحصال کرتا ہے۔ ظالم مظلوم سے زندہ رہنے کا حق چھین لیتا ہے، طبقاتی استحصال کی بدترین صورت تو وہ ہے جہاں خوراک اگانے والے محنت کشوں کو فاقہ کشی، بیماری، جسمانی اور ذہنی ذلتیں برداشت کرنی پڑیں۔ شوکت صدیقی بھی مارکس کے مادی بنیاد کے نظریے پر

ناول میں کرداروں کے ماحول اوران کی فطرت سے زیادہ جذبات سے کام لیا گیا ہے۔کردار اپنے مزاج کی افتاد کے مطابق خود بڑھ اور پھیل نہیں پاتے بلکہ مصنف کی گرفت ان پر بہت سخت ہے۔نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ علاوہ راگھوراؤ کے تقریباً ہر کردار خود اپنا تضاد بن جاتا ہے۔''

ناول کا آخری حصہ جہاں راگھوراؤ کے لئے گاؤں کی عورتیں ریشم کی نہایت شاندار قمیص تیار کرتی ہیں اور دس ہزار کسانوں کا عظیم الشان جلوس راگھوراؤ کے لئے قمیص لیکر قید خانے کی طرح بڑھتا ہے جہاں راگھوراؤ پھانسی سے پہلے جیل میں بند ہے۔ یہاں حقیقت سے زیادہ ایک رومانی پس منظر کا احساس ہوتا ہے۔

(۶۳)''صبح سے بالکل قریب جب راگھوراؤ کو قمیص ملی تو اس نے بڑی حیرت سے اپنے باپ کی طرف دیکھا۔حیرت، مسرت اور استعجاب اور اچنبھے کے ملے جلے جذبات سے اس کا سینہ معمور ہوگیا اور جب اس کے باپ نے بتایا کہ کن کن مصیبتوں سے یہ قمیص تیار ہوئی ہے اور کس طرح دس ہزار کسانوں کا جلوس قمیص کو اٹھائے ہوئے جیل کے دروازے تک آیا ہے تو راگھوراؤ کا دل بہجت سے لبریز ہوگیا۔''

یہاں ایک باغی اور موت کی سزا پانے والے شخص کو کرشن چندر انقلابی رومانیت کے جوش اور جذبے کے ساتھ پیش کرتے ہیں۔

(۶۴)''جوش ملیح آبادی کی شاعری کے بڑے حصے کی طرح کرشن چندر کی قصہ نگاری میں انقلابی رومانیت کے انعکاسات جا بجا ملتے ہیں۔ کرشن چندر کے متعلق یہ تو نہیں کہا جاسکتا کہ وہ جوش کی طرح بے فکرے ہیں لیکن یہ تو کہا جاسکتا ہے کہ کرشن چندر کے یہاں وہ عمق، وہ کھری واقعیت، وہ سنجیدہ حقیقت پسندی، وہ صاف اور روشن انقلابیت اور جاں سوز مقصدیت نہیں پائی جاتی ہے۔ جب ہم انقلاب سے پہلے اور بعد کے ترقی پسند ادیبوں کے ناول اور افسانے پڑھتے ہیں تو ہمیں پتہ چلتا ہے کہ وہ حقائق حیات کو کتنی گہرائی سے دیکھتے ہیں اور بغیر کسی رنگینی اور دلولے کے انھیں پیش کردیتے ہیں۔'' لیکن سنجیدہ حقیقت پسندی، کھردری اور بے لاگ حقیقت نگاری اور جاں سوز مقصدیت سے بھی اردو کے افسانوی ادب کا دامن خالی نہیں۔

شوکت صدیقی کی افسانوی ادب کا بڑا حصہ طبقاتی کشمکش کو پیش کرتا ہے۔(۶۵)''شوکت صدیقی نے مختلف طبقوں کی ترجمانی کی ہے، طبقات کی کشمکش ان کا اہم موضوع رہا ہے۔زندگی کا خوب و ناخوب ان کی نظر میں ہے لیکن وہ انسانی اعمال کی نہ تو ذاتی خواہشات کے مطابق تعمیر کرتے ہیں اور نہ مبلغ کا روپ دھارتے ہیں بلکہ خود کوئی فیصلہ عائد کئے بغیر واقعات کی روش کو اخذِ نتائج کا فریضہ سونپ دیتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ واقعات کی روش ہمیشہ وہ نہیں ہوتی جو ہم چاہتے ہیں لیکن تاریخ جو انسانی ارتقا کی منزلوں کی نشاندہی کرتی ہے، متعدد واقعات سے مل کر بنی ہے۔ اس لئے تاریخ کی سمت کا ہر واقعہ اپنی جگہ اہم بن جاتا ہے۔ اس میں رکاوٹ نہیں بنتا۔ البتہ جب ان کی مجموعی تحریروں کا جائزہ لیا جائے تو قدر انسانیت واضح ہوجاتی ہے۔ وہ مظلومیت کے ترجمان ہیں، ظلم، تشدد اور بدی کے خلاف ان کی آواز انسانیت کی آواز بن جاتی ہے۔ وہ اس کارواں میں شریک ہیں جو اس کرہ ارض کے تمام ملکوں میں ذہنی اور عملی اعتبار سے بہتر انسانی زندگی کے لئے کوشاں ہے۔''

اس بیان کی روشنی میں اگر دیکھا جائے تو شوکت صدیقی کا افسانوی ادب ظلم، تضاد، استحصال، طبقاتی آویزش اور سماجی خرابی کو پیش کرتے ہوئے ایک خاص طرح کی مقصدیت کا حامل ہے۔ یہ مقصد اس سماج کی تبدیلی کی خواہش کا اظہار ہے جہاں بالادست زیر دست کا ہر طرح استحصال کرتا ہے۔ ظالم مظلوم سے زندہ رہنے کا حق چھین لیتا ہے، طبقاتی استحصال کی بدترین صورت تو وہ ہے جہاں خوراک اگانے والے محنت کشوں کو فاقہ کشی، بیماری، جسمانی اور ذہنی ذلتیں برداشت کرنی پڑیں۔ شوکت صدیقی بھی مارکس کے مادی بنیاد کے نظریے پر

شوکت صدیقی غربت اور بے بسی میں جکڑی ہوئی زندگی کو جیسی ہے اسی صورت میں پیش کرتے ہیں۔ انھوں نے کبھی حقائق کی سنگینی اور تلخی کو بیان کی چاشنی میں چھپانے کی کوشش نہیں کی۔ (۶۹) ''شوکت صدیقی کے افسانوں میں حالات کی نامطلوب قباحت اور کرداروں کے ناپسندیدہ انحراف میں جو سماجی تجزیے کی روشنی ملتی ہے اسی کو شوکت صدیقی کا فن کہا جاسکتا ہے۔''

شوکت صدیقی کی سماجی حقیقت نگاری کے جہتیں متنوع اس لئے ہیں کہ ان کے یہاں درمیانی آدمی موجود ہوتا ہے۔ 'جھیلوں کی سرزمین پر' بھی کمپنی کا یہ دلال ایک گھاگ اور چالاک شخص ہے۔ یہ اجنبی ان قحط زدہ علاقوں میں گھومتا ہے اور انسانوں کو اشیائے صرف کی طرح ٹٹول کران کے ڈھیر کے ڈھیر اونے پونے خرید لیتا ہے۔ یہاں تک کہ ان کی آزادی اور زندگی بھی۔ (۷۰) ''اس کے خاکی کوٹ میں پیتل کے بٹن جھلملا رہے تھے، گلے میں گلٹ کی خوبصورت زنجیر تھی، پیروں میں وزنی جوتے تھے، جن میں لوہے کی نعلیں جڑی تھیں۔ اجنبی نے سخت اور بنجر زمین کو تیکھی نظروں سے دیکھا اور اس پر تھوکر مار کر بولا، بارش کب سے نہیں ہوئی، کھیتی باڑی کا کیا حال ہے؟ کھیتی باڑی کچھ بھی نہیں، دھان وان بھی نہیں رہا۔ زمین بھی چھین لی گئی، اجنبی مسکرانے لگا۔ اپنی گھنی مونچھوں پر تاؤ دیکر بولا کام چاہتے ہو، اس نے منجھے ہوئے دلال کی طرح گردن اکڑا اکران کی جانب بے نیازی سے دیکھا، سب ملی جلی آواز میں حیرت سے چیخ اٹھے 'کام' دلال چند لمحے تک اطمینان سے مسکراتا رہا، پھر آواز پر زور دے کر بولا ہاں کام، محنت کروگے پیسہ ملے گا، پھر چین کی بنسری بجے گی۔'' یہ دلال بیچ کا وہ آدمی ہے جو شکاری کا کردار ادا کرتا ہے۔ بیچ کا آدمی کسانوں کی غربت، مجبوری اور بے کسی کو ایک نگاہ میں بھانپ لیتا ہے۔ اسے خوب معلوم ہوتا ہے کہ خشک سالی نے انھیں اتنا توڑ دیا ہے کہ وہ اس کی ہر شرط بے چوں وچرا قبول کریں گے۔

'مہکتی وادیوں میں' کے بھوکے اور نہتے کسان کسی سیاسی تنظیم یا کمیونسٹ پارٹی کے کارکنوں کے ذریعے منظم نہیں ہوئے، نہ ہی کسی نے انھیں اپنے حق کے لئے لڑنے پر اکسایا ہے بلکہ ان کے بھوکے پیٹ نے ان میں بجلی کی طاقت اور فولاد کا زور پیدا کردیا ہے۔ وہ زمیندار کے کارکنوں کے مقابلے پر ڈٹ جاتے ہیں۔ ان پر بندوق کی گولیاں برستی ہیں، ان پر لاٹھیاں برسائی جاتی ہیں۔ (۷۱) ''کارندے گھما گھما کر لاٹھیاں چلاتے رہے، ایک ننھا سا ہاتھ ان کے بھاری بوٹوں کے نیچے آکر کیچ سے دب گیا اور ہاتھ کی جگہ صرف گوشت کا لوتھڑا رہ گیا۔ قلی ہاتھ اٹھا اٹھا کر لاٹھیوں کے وار روکنے کی کوشش کرتے رہے۔ ان کے چہرے خون سے تربتر ہو کر لال ہو گئے تھے۔ منگلی کے گالوں سے بھی خون بہہ بہہ کر گالوں پر بہنے لگا، اس کے مٹیالے بال بکھر کر منہ پر آگئے تھے۔ وہ پاگلوں کی طرح گلا پھاڑ کر چیخ رہی تھی مارڈالو، مارڈالو۔''

یہ افسانہ اپنے تاثر آفرینی کے اعتبار سے ایک منفرد افسانہ ہے، اس طرح کے ایسے دوسرے افسانہ نگاروں نے بھی پیش کئے ہیں لیکن ان کی صورت یہ نہیں، یہاں کوئی تبلیغ اور نعرہ بازی نہیں، یہ حقیقت سے بھرپور احتجاج ہے۔ اگر چہ اس احتجاج کی ایک تاویل یہ بھی ہے کہ (۷۲) ''شوکت صدیقی کا افسانہ بظاہر حقیقت کا بے رنگ بیانیہ ہے لیکن اس میں تاثر کی گہرائی یقیناً موجود ہے اور وہ طبقاتی نفرت کو ابھار کر نچلے طبقے کو بیدار ہونے اور بالائی طبقے کو تہہ تیغ کرنے کی کھلی آزادی دیتا ہے۔''

'جھیلوں کی سرزمین پر' اور 'ایک تھا سوداگر' کا پس منظر بھی طبقاتی کشمکش ہے اور یہاں کسانوں اور محنت کش طبقے کی المناک زندگی کو موضوع بنایا گیا ہے۔ 'جھیلوں کی سرزمین پر' پالی کسانوں کی ایک جماعت زندہ رہنے کی جدوجہد میں مصروف ہے۔ ان کی محنت سے اگائی ہوئی فصلوں پر ان کا کوئی حق نہیں، یہ دھان کاشت کرتے ہیں لیکن حکومت ان سے لگان کے طور پر گیہوں وصول کرنا چاہتی ہے۔ کمپنی کے کارندے بستی بستی گھوم کر اونے پونے داموں کسانوں کی محنت سے اگائی ہوئی دھان خرید لیتے ہیں۔ دھان کی قیمت کم کردی جاتی ہے اس

شوکت صدیقی غربت اور بے بسی میں جکڑی ہوئی زندگی کو جیسی ہے اسی صورت میں پیش کرتے ہیں۔ انھوں نے کبھی حقائق کی سنگینی اور تلخی کو بیان کی چاشنی میں چھپانے کی کوشش نہیں کی۔ (۶۹)''شوکت صدیقی کے افسانوں میں حالات کی نامطلوب قباحت اور کرداروں کے ناپسندیدہ انحراف میں جو سماجی تجزیے کی روشنی ملتی ہے اسی کو شوکت صدیقی کا فن کہا جا سکتا ہے۔''

شوکت صدیقی کی سماجی حقیقت نگاری کے جہتیں متنوع اس لئے ہیں کہ ان کے یہاں درمیانی آدمی موجود ہوتا ہے۔ 'جھیلوں کی سرزمین پر' بھی کمپنی کا یہ دلال ایک گھاگ اور چالاک شخص ہے۔ یہ اجنبی ان قحط زدہ علاقوں میں گھومتا ہے اور انسانوں کو اشیائے صرف کی طرح ٹٹول کر ان کے ڈھیر اونے پونے خرید لیتا ہے۔ یہاں تک کہ ان کی آزادی اور زندگی بھی۔ (۷۰)''اس کے خاکی کوٹ میں پیتل کے بٹن جھلملا رہے تھے، گلے میں گلٹ کی خوبصورت زنجیر تھی، پیروں میں وزنی جوتے تھے، جن میں لوہے کی نعلیں جڑی تھیں۔ اجنبی نے سخت اور بنجر زمین کو تیکھی نظروں سے دیکھا اور اس پر ٹھوکر مار کر بولا، بارش کب سے نہیں ہوئی، کھیتی باڑی کا کیا حال ہے؟ کھیتی باڑی کچھ بھی نہیں، دھان وان بھی نہیں رہا۔ زمین بھی چھین لی گئی، اجنبی مسکرانے لگا۔ اپنی گھنی مونچھوں پر تاؤ دیکر بولا کام چاہتے ہو، اس نے منجھے ہوئے دلال کی طرح گردن اکڑا کر ان کی جانب بے نیازی سے دیکھا، سب ملی جلی آواز میں حیرت سے چیخ اٹھے 'کام' دلال چند لمحے تک اطمینان سے مسکراتا رہا، پھر آواز پر زور دے کر بولا ہاں کام، محنت کرو گے پیسہ ملے گا، پھر چین کی بنسری بجے گی۔'' یہ دلال بیچ کا وہ آدمی ہے جو شکاری کا کردار ادا کرتا ہے۔ بیچ کا آدمی کسانوں کی غربت، مجبوری اور بے کسی کو ایک نگاہ میں بھانپ لیتا ہے۔ اسے خوب معلوم ہوتا ہے کہ خشک سالی نے انھیں اتنا توڑ دیا ہے کہ وہ اس کی ہر شرط بے چوں و چرا قبول کریں گے۔

'مہکتی وادیوں میں' کے بھوکے اور نہتے کسان کسی سیاسی تنظیم یا کمیونسٹ پارٹی کے کارکنوں کے ذریعے منظم نہیں ہوئے، نہ ہی کسی نے انھیں اپنے حق کے لئے لڑنے پر اکسایا ہے بلکہ ان کے بھوکے پیٹ نے ان میں بجلی کی طاقت اور فولاد کا زور پیدا کر دیا ہے۔ وہ زمیندار کے کارکنوں کے مقابلے پر ڈٹ جاتے ہیں۔ ان پر بندوق کی گولیاں برستی ہیں، ان پر لاٹھیاں برسائی جاتی ہیں۔ (۷۱)'' کارندے گھما گھما کر لاٹھیاں چلاتے رہے، ایک ننھا سا ہاتھ ان کے بھاری بوٹوں کے نیچے آ کر کیچ سے دب گیا اور ہاتھ کی جگہ صرف گوشت کا لوتھڑا رہ گیا۔ قلی ہاتھ اٹھا اٹھا کر لاٹھیوں کے وار روکنے کی کوشش کرتے رہے۔ ان کے چہرے خون سے تر بتر ہو کر لال ہو گئے تھے۔ منگلی کے گالوں سے بھی خون بہہ بہہ کر گالوں پر بہنے لگا، اس کے مٹیالے بال بکھر کر منہ پر آ گئے تھے۔ وہ پاگلوں کی طرح گلا پھاڑ کر چیخ رہی تھی مار ڈالو، مار ڈالو۔''

یہ افسانہ اپنے تاثر آفرینی کے اعتبار سے ایک منفرد افسانہ ہے، اس طرح کے اکیلے دوسرے افسانہ نگاروں نے بھی پیش کئے ہیں لیکن ان کی صورت یہ نہیں، یہاں کوئی تبلیغ اور نعرہ بازی نہیں، یہ حقیقت سے بھرپور احتجاج ہے۔ اگر چہ اس احتجاج کی ایک تاویل یہ بھی ہے کہ (۷۲)''شوکت صدیقی کا افسانہ بظاہر حقیقت کا بے رنگ بیانیہ ہے لیکن اس میں تاثر کی گہرائی یقیناً موجود ہے اور وہ طبقاتی نفرت کو ابھار کر نچلے طبقے کو بیدار ہونے اور بالائی طبقے کو تہہ تیغ کرنے کی کھلی آزادی دیتا ہے۔''

'جھیلوں کی سرزمین پر' اور 'ایک تھا سوداگر' کا پس منظر بھی طبقاتی کشمکش ہے اور یہاں کسانوں اور محنت کش طبقے کی المناک زندگی کو موضوع بنایا گیا ہے۔ 'جھیلوں کی سرزمین پر' پالی کسانوں کی ایک جماعت زندہ رہنے کی جدوجہد میں مصروف ہے۔ ان کی محنت سے اگائی ہوئی فصلوں پر ان کا کوئی حق نہیں، یہ دھان کاشت کرتے ہیں لیکن حکومت ان سے لگان کے طور پر گیہوں وصول کرنا چاہتی ہے۔ کمپنی کے کارندے بستی بستی گھوم کر اونے پونے داموں کسانوں کی محنت سے اگائی ہوئی دھان خرید لیتے ہیں۔ دھان کی قیمت کم کر دی جاتی ہے اس

جاگتے نمائندہ کردار شوکت صدیقی کے افسانوں میں ملتے ہیں، موجودہ دور کے کسی دوسرے افسانہ نگار کے یہاں مشکل سے ملیں گے۔''

ان کے افسانوں میں کردار انفرادی اور طبقاتی خصوصیات کے حامل نظر آتے ہیں۔شوکت صدیقی کے کردار اپنے ماحول اور آس پاس کی زندگی سے کبھی الگ نہیں ہوتے۔ سماجی زندگی کے تغیرات اور اس کی ناقباحت سے یہ کردار زندگی پاتے ہیں۔(۷۶)''شوکت صدیقی نے اپنے افسانوں میں بڑی وسیع اور متنوع زندگی کو سمیٹا ہے اور اس اعتبار سے ان کے یہاں کرداروں کی بڑی رنگارنگ اقسام بھی ملتی ہیں۔ان کے کرداروں میں عام زندگی کے سیدھے سادے انسان بھی ہیں اور عیار چالاک گرہ کٹ، نوسر باز اور دھوکہ دھڑی کو زندگی کا اہم ترین مشغلہ بنانے والے بھی۔ ان میں مزدور اور کسان بھی ہیں اور طالبعلم، استاد اور فلسفی بھی، شاعر، موسیقار اور فنکار بھی ہیں، زمیندار، ملوں کے مالک، ٹھیکدار بھی اور ان کے گرگ صفت گماشتے، دلال اور کارندے بھی۔''

شوکت صدیقی کے یہاں کردار نگاری کا یہ نظام ان کے نظریۂ فن کا تابع ہے۔ یہ کردار اتنے توانا ہیں کہ کہانی کے باہر بھی اپنی شناخت اور پہچان کرواتے ہیں۔(۷۷)''شوکت صدیقی کو اپنے کرداروں پر مکمل گرفت حاصل ہے اور اس کے ساتھ قوتِ بیان بھی پائی جاتی ہے۔طویل سے طویل افسانے میں بھی شوکت صدیقی کا قلم کہیں جھول نہیں کھاتا، کہیں لغزش کا احساس نہیں ہوتا، وہ اپنے ہر کردار کی نفسیاتی کمزوریوں اور مختلف کیفیتوں سے باخبر رہتے ہیں اور ان کا کوئی کردار کسی بھی جگہ کوئی ایسی حرکت نہیں کرتا جو اس کی بنیادی شخصیت کو جھٹلاتی ہو۔''

شوکت صدیقی کے مقابلے میں کرشن چندر نے بہت لکھا ہے، ان کے فن کا احاطہ کوئی آسان کام نہیں۔ ان کی ادبی زندگی نصف صدی سے زیادہ عرصے پر محیط ہے۔ ترقی پسند ادب کے معماروں میں ان کا شمار ہوتا ہے۔ انھوں نے پریم چند کی طرح اردو کے افسانوی ادب کو متعدد یادر کھنے والی تخلیقات بھی دی ہیں۔طبقاتی جدوجہد اور سرمایہ دارانہ اور جاگیردارانہ نظام کی خرابیوں اور استحصال بھی ان کا اہم موضوع ہے۔ سماج کی منافقت، خرابی اور مفاد پرستی کے خلاف انھوں نے بھی علم بغاوت بلند کیا ہے۔ بنگال کا قحط ہو یا اسپین اور کوریا کی جنگیں، مظلوم انسانیت کی دفاع میں کرشن چندر کا قلم رواں دواں رہا۔کردار نگاری کے لحاظ سے بھی انھوں نے بعض ایسے کردار دیئے ہیں جو ہمیشہ یادر کھے جائیں گے جیسے کالو بھنگی، تائی ایسری، بالکونی کا عبداللہ اور بھگت رام۔ان کے افسانوی ادب کا دائرہ وسیع اور متنوع ہے، لیکن ان کے یہاں کردار نگاری کا وہ معیار جو حقیقت کے سانچے میں ڈھلا ہوا اور اپنے طور پر زندہ ہو کم ہی نظر آتا ہے۔

(۷۸)''اوّلیں افسانوں میں کرشن چندر کا پرسوز رومانی ہیرو جھیل اور تالاب کے کنارے بیٹھ کر قدرت کا جلوہ دیکھا کرتا تھا اور دیہات کے پس منظر میں سب سے الگ تھلگ اپنے خلوت کدہ راز میں ڈوبا رہتا تھا۔نوجوان اس کا نرم و گرم ہیولا دیکھ کر آہ بھرتے اور طرزِ تحریر پر عش عش کرتے۔ ان میں لارڈ بائرن کا ریشمی مفلر نظر آتا تھا۔ برنارڈ شا کے کٹیلے طنزیہ جملے، میرا بائی کے بھجنوں کی مدہم والہانہ لے بیک وقت سنائی دیتی تھی۔ اب ان کے افسانوں کا ہیرو خانہ برباد ایکٹر ہے، آباد پروڈیوسر ہے، سیٹھ کی رکھیل جرنلسٹ ہے، بوڑھی تائی ہے، پہاڑی نوجوان ہے روزگار کی تلاش میں اچھال چھکا سوسائٹی گرل ہے، فٹ پاتھ کا اچکا ہے، دفتر کا کلرک ہے، کالج کا نوجوان استاد ہے، روپوش انقلابی ہے، کپڑا مل کا مزدور ہے۔ ان میں ہر وضع اور ہر عمر کے لوگ ہیں، ان میں پورے کا پورا آئیڈیل کوئی نہیں۔ آئیڈیلوں کے ٹکڑے ہیں۔'' کرشن چندر نے اگرچہ زندہ کرداروں کی تخلیق پر کم توجہ دی لیکن ان کے نثر کے شاعرانہ بہاؤ اور حسن و محبت کی مصوری نے کردار نگاری کے کمزور پہلو کو زیادہ ابھرنے نہیں دیا۔

جاگتے نمائندہ کردار شوکت صدیقی کے افسانوں میں ملتے ہیں، موجودہ دور کے کسی دوسرے افسانہ نگار کے یہاں مشکل سے ملیں گے۔''

ان کے افسانوں میں کردار انفرادی اور طبقاتی خصوصیات کے حامل نظر آتے ہیں۔ شوکت صدیقی کے کردار اپنے ماحول اور آس پاس کی زندگی سے کبھی الگ نہیں ہوتے۔ سماجی زندگی کے تغیرات اور اس کی ناقباحت سے یہ کردار زندگی پاتے ہیں۔(۷۶)''شوکت صدیقی نے اپنے افسانوں میں بڑی وسیع اور متنوع زندگی کو سمیٹا ہے اور اس اعتبار سے ان کے یہاں کرداروں کی بڑی رنگارنگ اقسام بھی ملتی ہیں۔ ان کے کرداروں میں عام زندگی کے سیدھے سادے انسان بھی ہیں اور عیار چالاک گرہ کٹ، نوسر باز اور دھوکہ دھڑی کو زندگی کا اہم ترین مشغلہ بنانے والے بھی۔ ان میں مزدور اور کسان بھی ہیں اور طالبعلم، استاد اور فلسفی بھی، شاعر، موسیقار اور فنکار بھی ہیں، زمیندار، ملوں کے مالک، ٹھیکدار بھی اور ان کے گرگ صفت گماشتے، دلال اور کارندے بھی۔''

شوکت صدیقی کے یہاں کردار نگاری کا یہ نظام ان کے نظریۂ فن کا تابع ہے۔ یہ کردار اتنے توانا ہیں کہ کہانی کے باہر بھی اپنی شناخت اور پہچان کرواتے ہیں۔(۷۷)''شوکت صدیقی کو اپنے کرداروں پر مکمل گرفت حاصل ہے اور اس کے ساتھ قوتِ بیان بھی پائی جاتی ہے۔ طویل سے طویل افسانے میں بھی شوکت صدیقی کا قلم کہیں جھول نہیں کھاتا، کہیں لغزش کا احساس نہیں ہوتا، وہ اپنے ہر کردار کی نفسیاتی کمزوریوں اور مختلف کیفیتوں سے باخبر رہتے ہیں اور ان کا کوئی کردار کسی بھی جگہ کوئی ایسی حرکت نہیں کرتا جو اس کی بنیادی شخصیت کو جھٹلاتی ہو۔''

شوکت صدیقی کے مقابلے میں کرشن چندر نے بہت لکھا ہے، ان کے فن کا احاطہ کوئی آسان کام نہیں۔ ان کی ادبی زندگی نصف صدی سے زیادہ عرصے پر محیط ہے۔ ترقی پسند ادب کے معماروں میں ان کا شمار ہوتا ہے۔ انھوں نے پریم چند کی طرح اردو کے افسانوی ادب کو متعدد یادر کھنے والی تخلیقات بھی دی ہیں۔ طبقاتی جدوجہد اور سرمایہ دارانہ اور جاگیر دارانہ نظام کی خرابیوں اور استحصال بھی ان کا اہم موضوع ہے۔ سماج کی منافقت، خرابی اور مفاد پرستی کے خلاف انھوں نے بھی علم بغاوت بلند کیا ہے۔ بنگال کا قحط ہو یا اسپین اور کوریا کی جنگیں، مظلوم انسانیت کی دفاع میں کرشن چندر کا قلم رواں دواں رہا۔ کردار نگاری کے لحاظ سے بھی انھوں نے بعض ایسے کردار دیئے ہیں جو ہمیشہ یادرکھے جائیں گے جیسے کالو بھنگی، تائی ایسری، بالکونی کا عبداللہ اور بھگت رام۔ ان کے افسانوی ادب کا دائرہ وسیع اور متنوع ہے، لیکن ان کے یہاں کردار نگاری کا وہ معیار جو حقیقت کے سانچے میں ڈھلا ہوا اور اپنے طور پر زندہ ہو کم ہی نظر آتا ہے۔

(۷۸)''اوّلیں افسانوں میں کرشن چندر کا پرسوز رومانی ہیرو جھیل اور تالاب کے کنارے بیٹھ کر قدرت کا جلوہ دیکھا کرتا تھا اور دیہات کے پس منظر میں سب سے الگ تھلگ اپنے خلوت کدہ راز میں ڈوبا رہتا تھا۔ نوجوان اس کا نرم و گرم ہیولا دیکھ کر آہ بھرتے اور طرزِ تحریر پر عش عش کرتے۔ ان میں لارڈ بائرن کا ریشمی مفلر نظر آتا تھا۔ برنارڈ شا کے کٹیلے طنزیہ جملے، میرا بائی کے بھجنوں کی مدہم والہانہ لے بیک وقت سنائی دیتی تھی۔ اب ان کے افسانوں کا ہیرو خانہ برباد ایکٹر ہے، آباد پروڈیوسر ہے، سیٹھ کی رکھیل جرنلسٹ ہے، بوڑھی تائی ہے، پہاڑی نوجوان ہے روزگار کی تلاش میں اچھال چھکا سوسائٹی گرل ہے، فٹ پاتھ کا اچکا ہے، دفتر کا کلرک ہے، کالج کا نوجوان استاد ہے، روپوش انقلابی ہے، کپڑا مل کا مزدور ہے۔ ان میں ہر وضع اور ہر عمر کے لوگ ہیں، ان میں پورے کا پورا آئیڈیل کوئی نہیں۔ آئیڈیلوں کے ٹکڑے ہیں۔'' کرشن چندر نے اگرچہ زندہ کرداروں کی تخلیق پر کم توجہ دی لیکن ان کے نثر کے شاعرانہ بہاؤ اور حسن و محبت کی مصوری نے کردار نگاری کے کمزور پہلو کو زیادہ ابھرنے نہیں دیا۔

بغاوت کی آگ میں جلتے ہوئے شعلوں کی طرح غضبناک ہیں۔ (۸۲)''یہ ہاڑا ہے جس کی گھنی مونچھیں پھڑ پھڑاتی ہیں، جس کی مسکراہٹ زہریلی ہے، جس کی آنکھیں ابلتے خون کو بھوکی نظروں سے دیکھتی ہیں۔''

(۸۳)''یہ کہانی شوکت صدیقی کی دوسری کہانیوں کی طرح نئے ماحول کی وجہ سے کافی دلچسپ ہے۔ اس میں ہاڑا ایک Heroic کردار ہے جو روشنی میں آجانے کی وجہ سے گولی کھاتا ہے اور پھر خود کو الاؤ میں اس لئے جھونک دیتا ہے کہ وہ زندہ نہ رہے تاکہ حکومت کو اس کے ذریعے اس کے ساتھیوں کا پتہ نہ ملے۔''

شوکت صدیقی نے کہیں بھی رومانیت اور جذباتیت کا سہارا نہیں لیا۔ واقعات، کردار اور مکالمے حقیقت نگاری کے اصول وضوابط کے مطابق ہیں۔ کہیں رقیق القلبی اور تبلیغی انداز کے بیانات کے ذریعے کہانی کے نقوش کو ابھارنے کی کوشش نہیں کی گئی۔ پوری کہانی میں کہانی کار کہیں اپنے جذبات کو واقعے کی تحیر خیزی اور خوف کو اجاگر کرنے کے لئے سامنے نہیں لاتا۔ حقائق کا یہ بے لاگ اظہار ایسا سہل بھی نہیں۔ (۸۴)''یہ تو سہل ممتنع ہے، ویژن پر مکمل گرفت، بیان پر عبور اور فنکارانہ ریاضت کے بغیر حقیقت کا سینہ چیر کر افسانہ تخلیق کرنا ممکن نہیں۔''

کرشن چندر اور شوکت صدیقی دونوں نے استحصالی طبقے کے جرائم کا پردہ فاش کیا ہے۔ وہ غریبوں اور محنت کشوں کی زندگی بدلنا چاہتے ہیں، اس کے لئے دونوں نے ہی اپنے ذہن وفکر کو انسانی بہبود کے لئے استعمال کیا۔ لیکن دونوں کا انداز مختلف ہے، ایک نے رومان کے ذریعہ حقیقت کی چہرہ نمائی کی اور دوسرے نے رومان اور جذباتیت کو فنی اصولوں کے خلاف سمجھا۔ شوکت صدیقی نے سماجی باریک بینی سے کام لیا ہے اور اپنی ذات کو الگ رکھ کر فن کے تقاضوں کو پورا کیا ہے۔ (۸۵)''ناول کا سب سے بڑا فن یہ ہے کہ اس میں فنکار پوشیدہ رہے، ہر جگہ رہے اور کہیں بھی نظر نہ آئے۔ جیسے فلوبیر گستاف نے کیا۔ اور یہ کام فنکار اس وقت کرتا ہے جب وہ زندہ کردار تخلیق کرے اور ان سے وہ باتیں کہلوائے جنہیں وہ خود کہنا چاہتا ہے۔ کردار اپنی فطرت کا مظاہرہ اپنے عمل کے ذریعہ کریں کیونکہ عمل ہی وہ معیار ہے جس کی بناء پر کسی کردار کو متعین کیا جاتا ہے۔''

شوکت صدیقی کے افسانوی ادب میں حقیقت نگاری ہی وہ سمت ہے جس کی وجہ سے موضوعات کی یکسانیت کے باوجود ان میں اختلافی گوشے بھی بہت ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ (۸۶)''شوکت صدیقی کے افسانے بڑی کٹھن راہوں میں حقیقت نگاری کا فریضہ انجام دیتے ہیں اور معروضی حقائق کو پیش نظر رکھتے ہیں۔''

شوکت صدیقی نے معاشرتی زندگی میں استحصال، منافقت اور اس کے نتیجے میں پیدا ہونے والے انتشار کے ساتھ مستقبل میں ہونے والی ایک مثبت تبدیلی اور چھپے ہوئے خیر، نیکی اور اچھائی کے عناصر کا اشارہ بھی دیتے ہیں۔ شوکت صدیقی کا فن صرف حال یا ماضی سے سروکار نہیں رکھتا اس میں مستقبل کے روشن امکانات کا پتہ چلتا ہے وہ انسان اور انسانیت سے مایوس نہیں ہیں۔ انھیں انسان پر مکمل اعتماد ہے۔

۱۹۴۷ء نے اردو کے افسانوی ادب کو ایک نیا موڑ دیا۔ اس لئے کہ اب تک ہمارے ادیب برطانوی سامراج کے استبداد، طبقاتی جدوجہد اور سیاسی حالات کو اپنے افسانے کا موضوع بنا رہے تھے لیکن آزادی کے بعد دونوں ملکوں میں فسادات کا جو المیہ وقوع پذیر ہوا اس نے اردو کے افسانوی ادب پر اپنے گہرے نقوش مرتب کئے۔ ہمارے ادیبوں نے صورتحال کی سنگینی کو پوری طرح محسوس کیا۔ اگرچہ

بغاوت کی آگ میں جلتے ہوئے شعلوں کی طرح غضبناک ہیں۔ (۸۲) ''یہ ہاڑا ہے جس کی گھنی مونچھیں پھڑ پھڑاتی ہیں، جس کی مسکراہٹ زہریلی ہے، جس کی آنکھیں ابلتے خون کو بھوکی نظروں سے دیکھتی ہیں۔''

(۸۳) ''یہ کہانی شوکت صدیقی کی دوسری کہانیوں کی طرح نئے ماحول کی وجہ سے کافی دلچسپ ہے۔ اس میں ہاڑا ایک Heroic کردار ہے جو روشنی میں آجانے کی وجہ سے گولی کھاتا ہے اور پھر خود کو الاؤ میں اس لئے جھونک دیتا ہے کہ وہ زندہ نہ رہے تاکہ حکومت کو اس کے ذریعے اس کے ساتھیوں کا پتہ نہ ملے۔''

شوکت صدیقی نے کہیں بھی رومانیت اور جذباتیت کا سہارا نہیں لیا۔ واقعات، کردار اور مکالمے حقیقت نگاری کے اصول وضوابط کے مطابق ہیں۔ کہیں رقیق القلبی اور تبلیغی انداز کے بیانات کے ذریعے کہانی کے نقوش کو ابھارنے کی کوشش نہیں کی گئی۔ پوری کہانی میں کہانی کار کہیں اپنے جذبات کو واقعے کی تحیر خیزی اور خوف کو اجاگر کرنے کے لئے سامنے نہیں لاتا۔ حقائق کا یہ بے لاگ اظہار ایسا سہل بھی نہیں۔ (۸۴) ''یہ تو سہل ممتنع ہے، ویژن پر مکمل گرفت، بیان پر عبور اور فنکارانہ ریاضت کے بغیر حقیقت کا سینہ چیر کر افسانہ تخلیق کرنا ممکن نہیں۔''

کرشن چندر اور شوکت صدیقی دونوں نے استحصالی طبقے کے جرائم کا پردہ فاش کیا ہے۔ وہ غریبوں اور محنت کشوں کی زندگی بدلنا چاہتے ہیں، اس کے لئے دونوں نے ہی اپنے ذہن وفکر کو انسانی بہبود کے لئے استعمال کیا۔ لیکن دونوں کا انداز مختلف ہے، ایک نے رومان کے ذریعہ حقیقت کی چہرہ نمائی کی اور دوسرے نے رومان اور جذباتیت کو فنی اصولوں کے خلاف سمجھا۔ شوکت صدیقی نے سماجی باریک بینی سے کام لیا ہے اور اپنی ذات کو الگ رکھ کر فن کے تقاضوں کو پورا کیا ہے۔ (۸۵) ''ناول کا سب سے بڑا فن یہ ہے کہ اس میں فنکار پوشیدہ رہے، ہر جگہ رہے اور کہیں بھی نظر نہ آئے۔ جیسے فلوبیر گستاف نے کیا۔ اور یہ کام فنکار اس وقت کرتا ہے جب وہ زندہ کردار تخلیق کرے اور ان سے وہ باتیں کہلوائے جنہیں وہ خود کہنا چاہتا ہے۔ کردار اپنی فطرت کا مظاہرہ اپنے عمل کے ذریعہ کریں کیونکہ عمل ہی وہ معیار ہے جس کی بناء پر کسی کردار کو متعین کیا جاتا ہے۔''

شوکت صدیقی کے افسانوی ادب میں حقیقت نگاری ہی وہ سمت ہے جس کی وجہ سے موضوعات کی یکسانیت کے باوجود ان میں اختلافی گوشے بھی بہت ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ (۸۶) ''شوکت صدیقی کے افسانے بڑی کٹھن راہوں میں حقیقت نگاری کا فریضہ انجام دیتے ہیں اور معروضی حقائق کو پیش نظر رکھتے ہیں۔''

شوکت صدیقی نے معاشرتی زندگی میں استحصال، منافقت اور اس کے نتیجے میں پیدا ہونے والے انتشار کے ساتھ مستقبل میں ہونے والی ایک مثبت تبدیلی اور چھپے ہوئے خیر، نیکی اور اچھائی کے عناصر کا اشارہ بھی دیتے ہیں۔ شوکت صدیقی کا فن صرف حال یا ماضی سے سروکار نہیں رکھتا اس میں مستقبل کے روشن امکانات کا پتہ چلتا ہے وہ انسان اور انسانیت سے مایوس نہیں ہیں۔ انھیں انسان پر مکمل اعتماد ہے۔

۱۹۴۷ء نے اردو کے افسانوی ادب کو ایک نیا موڑ دیا۔ اس لئے کہ اب تک ہمارے ادیب برطانوی سامراج کے استبداد، طبقاتی جدوجہد اور سیاسی حالات کو اپنے افسانے کا موضوع بنا رہے تھے لیکن آزادی کے بعد دونوں ملکوں میں فسادات کا جو المیہ وقوع پذیر ہوا اس نے اردو کے افسانوی ادب پر اپنے گہرے نقوش مرتب کئے۔ ہمارے ادیبوں نے صورتحال کی سنگینی کو پوری طرح محسوس کیا۔ اگرچہ

کرشن چندر فسادات میں انسانی زندگی کی تباہی اور بربادی کو موضوع بناتے ہیں اور شوکت صدیقی کی نظر ہجرت کے پیدا کئے ہوئے معاشی، سماجی اور تہذیبی مسائل پر ہے۔ شوکت صدیقی نے مہاجرت کے دکھ اور المئے کو بھی متوازن انداز میں پیش کیا ہے، یہاں مہاجرین کا وہ طبقہ بھی ہے جو واقعی سب کچھ کھو کر خالی ہاتھ ایک نئی سرزمین میں یقین و امید کی دولت لیکر پہنچا ہے اور دوسرے وہ لوگ ہیں جو ہندوستان میں خالی ہاتھ تھے نہ زمین تھی نہ جاگیر لیکن وہ زمین، جاگیر اور دولت کے حصول کی خواہش لیکر اس نئے ملک خداداد پاکستان میں داخل ہوئے۔ (۸۹) ''تقسیم ہند کے موقع پر لوگوں کے پاکستان جانے کے کئی مقاصد تھے، ایک بہتر مستقبل، جائداد اور دولت کی لالچ، وزارت میں حصہ اور مسلم مملکت کا باشندہ کہلانا۔''

پاکستان بننے کے بعد جو معاشرہ وجود میں آیا اس میں انسانی اور تہذیبی قدروں کے احترام کا فقدان تھا۔ ہجرت کے بعد زندگی جس تغیر و تبدل کا شکار ہوئی، اس کے اثرات اس نئے معاشرے میں مختلف صورتوں میں ظاہر ہو رہے تھے۔ اقربا پروری، ہوس زر، لالچ اور ذاتی منفعت نے بڑے پیمانے پر لوٹ کھسوٹ کی صورت پیدا کر دی تھی۔ رہائش اور روزگار کی کمیابی نے لوگوں کو انتہائی خود غرض بنا دیا تھا۔

شوکت صدیقی کے ناول جانگلوس کا ذکر یہاں اس لئے ضروری ہے کہ اس میں ایک پہلو ضرور ایسا ہے جس کا تعلق تقسیم سے ہے مثلاً مغویہ عورتوں کی زندگی کی المناکی، ان کی ذہنی اور نفسیاتی الجھنیں، کلیم کا مسئلہ اور نودولتیے طبقے کی لوٹ کھسوٹ، حق دار کی محرومی، اس کا المناک انجام اور بالا دستوں کے ہاتھوں کمزوروں اور زیردستوں کا استحصال۔ شوکت صدیقی نے معاشرتی مسائل پر اس وقت قلم اٹھایا جب جذبات کی بپھری ہوئی آندھیاں پرسکون ہو چلی تھیں۔ معاشرتی خرابیوں کو پیش کرنے کے لئے جذبات سے زیادہ حقائق کا غیر جانبدارانہ جائزہ ضروری ہے۔

شوکت صدیقی نے 'خدا کی بستی' اور 'جانگلوس' میں ایک بہتر معاشرے کا خواب دیکھا اور دکھایا ہے۔ خیر و شر کی کشمکش اور تصادم کے ذریعہ حقیقت حال کی سنگینی کو ابھارا ہے۔ شوکت صدیقی کے افسانوی ادب اور کرشن چندر کے افسانوی ادب کے اختلافی گوشے یہاں نمایاں ہو کر سامنے آتے ہیں۔ کرشن چندر نے فسادات کے فوری موضوع کو چنا ہے اور انسان کی وحشت اور بربریت پر کھل کر احتجاج کیا ہے اور شوکت صدیقی آہستہ روی کے ساتھ وقت کے تغیرات، تقسیم کے اثرات، تہذیبی اقدار اور انسانی قدروں کی پامالی جیسے موضوعات کو غور و فکر اور فنی ریاضت کے ساتھ اظہار کے سانچے میں ڈھالتے ہیں۔ (۹۰) ''شوکت صدیقی نے دونوں ناولوں میں پاکستانی معاشرے کے مسائل پیش کئے ہیں۔''

'خدا کی بستی' پاکستان کے نئے معاشرے کی تفسیر و تشریح ہے۔ یہ بھی حالات کے فوری اور جذباتی تجزیے پر مبنی نہیں بلکہ پاکستان کے وجود میں آنے کے دس سال بعد 'خدا کی بستی' شائع ہوئی۔ اس عرصے میں جو معاشرہ وجود میں آ رہا تھا وہ زبردست سماجی نابرابری کا شکار تھا۔ ہندوستان کے مختلف علاقوں سے آئے ہوئے لوگوں کی تہذیبی، ذہنی اور جذباتی کشمکش اور نودولتیے طبقے کی ہوس زر اس کے ذریعے بیان ہوئی ہے۔ جو لوگ ایک جما جمایا معاشرہ چھوڑ کر آئے تھے وہ اب اس صورتحال سے بوکھلاہٹ کا شکار تھے۔ پھر ظاہر ہے کہ ہر شخص اقتصادی اور معاشی مشکلات کا اس طرح شکار تھا کہ آپ ہی آپ خود غرضی اور مفاد پرستی کی فضا پیدا ہو گئی تھی۔ کسی کے پاس فرصت نہ تھی کہ بہتر سماجی زندگی کا ڈول ڈال سکے۔ (۹۱) ''خدا کی بستی میں اسی ماحول کا اظہار کیا گیا، اس میں سماجی اونچ نیچ، ناہمواری، عدم مساوات اور دوسری خامیوں کو اجاگر کیا گیا۔ ایک معاشرہ ٹوٹ چکا تھا اور دوسرا نیا معاشرہ جنم لے رہا تھا۔ یہ اس معاشرے کی کہانی تھی جو کروٹیں لے رہا

کرشن چندر فسادات میں انسانی زندگی کی تباہی اور بربادی کو موضوع بناتے ہیں اور شوکت صدیقی کی نظر ہجرت کے پیدا کیئے ہوئے معاشی، سماجی اور تہذیبی مسائل پر ہے۔ شوکت صدیقی نے مہاجرت کے دکھ اور المیئے کو بھی متوازن انداز میں پیش کیا ہے، یہاں مہاجرین کا وہ طبقہ بھی ہے جو واقعی سب کچھ کھو کر خالی ہاتھ ایک نئی سرزمین میں یقین و امید کی دولت لیکر پہنچا ہے اور دوسرے وہ لوگ ہیں جو ہندوستان میں خالی ہاتھ تھے نہ زمین تھی نہ جاگیر لیکن وہ زمین، جاگیر اور دولت کے حصول کی خواہش لیکر اس نئے ملک خداداد پاکستان میں داخل ہوئے۔ (۸۹) ''تقسیم ہند کے موقع پر لوگوں کے پاکستان جانے کے کئی مقاصد تھے، ایک بہتر مستقبل، جائداد اور دولت کی لالچ، وزارت میں حصہ اور مسلم مملکت کا باشندہ کہلانا۔''

پاکستان بننے کے بعد جو معاشرہ وجود میں آیا اس میں انسانی اور تہذیبی قدروں کے احترام کا فقدان تھا۔ ہجرت کے بعد زندگی جس تغیر و تبدل کا شکار ہوئی، اس کے اثرات اس نئے معاشرے میں مختلف صورتوں میں ظاہر ہو رہے تھے۔ اقربا پروری، ہوس زر، لالچ اور ذاتی منفعت نے بڑے پیمانے پر لوٹ کھسوٹ کی صورت پیدا کر دی تھی۔ رہائش اور روزگار کی کمیابی نے لوگوں کو انتہائی خود غرض بنا دیا تھا۔

شوکت صدیقی کے ناول جانگلوس کا ذکر یہاں اس لئے ضروری ہے کہ اس میں ایک پہلو ضرور ایسا ہے جس کا تعلق تقسیم سے ہے مثلاً مغویہ عورتوں کی زندگی کی المناکی، ان کی ذہنی اور نفسیاتی الجھنیں، کلیم کا مسئلہ اور نو دولتیے طبقے کی لوٹ کھسوٹ، حق دار کی محرومی، اس کا المناک انجام اور بالا دستوں کے ہاتھوں کمزوروں اور زیردستوں کا استحصال۔ شوکت صدیقی نے معاشرتی مسائل پر اس وقت قلم اٹھایا جب جذبات کی بھپری ہوئی آندھیاں پرسکون ہو چلی تھیں۔ معاشرتی خرابیوں کو پیش کرنے کے لئے جذبات سے زیادہ حقائق کا غیر جانبدارانہ جائزہ ضروری ہے۔

شوکت صدیقی نے 'خدا کی بستی' اور 'جانگلوس' میں ایک بہتر معاشرے کا خواب دیکھا اور دکھایا ہے۔ خیر و شر کی کشمکش اور تصادم کے ذریعہ حقیقت حال کی سنگینی کو ابھارا ہے۔ شوکت صدیقی کے افسانوی ادب اور کرشن چندر کے افسانوی ادب کے اختلافی گوشے یہاں نمایاں ہو کر سامنے آتے ہیں۔ کرشن چندر نے فسادات کے فوری موضوع کو چنا ہے اور انسان کی وحشت اور بربریت پر کھل کر احتجاج کیا ہے اور شوکت صدیقی آہستہ روی کے ساتھ وقت کے تغیرات، تقسیم کے اثرات، تہذیبی اقدار اور انسانی قدروں کی پامالی جیسے موضوعات کو غور و فکر اور فنی ریاضت کے ساتھ اظہار کے سانچے میں ڈھالتے ہیں۔ (۹۰) ''شوکت صدیقی نے دونوں ناولوں میں پاکستانی معاشرے کے مسائل پیش کیئے ہیں۔''

'خدا کی بستی' پاکستان کے نئے معاشرے کی تفسیر و تشریح ہے۔ یہ بھی حالات کے فوری اور جذباتی تجزیے پر مبنی نہیں بلکہ پاکستان کے وجود میں آنے کے دس سال بعد 'خدا کی بستی' شائع ہوئی۔ اس عرصے میں جو معاشرہ وجود میں آ رہا تھا وہ زبردست سماجی نابرابری کا شکار تھا۔ ہندوستان کے مختلف علاقوں سے آئے ہوئے لوگوں کی تہذیبی، ذہنی اور جذباتی کشمکش اور نو دولتیے طبقے کی ہوس زر اس کے ذریعے بیان ہوئی ہے۔ جو لوگ ایک جما جمایا معاشرہ چھوڑ کر آئے تھے وہ اب اس صورتحال سے بوکھلاہٹ کا شکار تھے۔ پھر ظاہر ہے کہ ہر شخص اقتصادی اور معاشی مشکلات کا اس طرح شکار تھا کہ آپ ہی آپ خود غرضی اور مفاد پرستی کی فضا پیدا ہو گئی تھی۔ کسی کے پاس فرصت نہ تھی کہ بہتر سماجی زندگی کا ڈول ڈال سکے۔ (۹۱) ''خدا کی بستی میں اسی ماحول کا اظہار کیا گیا، اس میں سماجی اونچ نیچ، ناہمواری، عدم مساوات اور دوسری خامیوں کو اجاگر کیا گیا۔ ایک معاشرہ ٹوٹ چکا تھا اور دوسرا نیا معاشرہ جنم لے رہا تھا۔ یہ اس معاشرے کی کہانی تھی جو کروٹیں لے رہا

عصری زندگی کے مبصر اور ناقد کا فریضہ ادا کرتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے یہاں ٹھہراؤ ہے، جذباتی وفور اور خطیبانہ بیان نہیں۔ اس کے برخلاف جب ہم کرشن چندر کے فسادات کے متعلق افسانوی ادب کا جائزہ لیتے ہیں تو فسادات کے فوری اثرات جو مرتب ہوئے اس کا بیان انسانی دردمندی کے باوجود جذباتیت سے لبریز ہے۔ کرشن چندر کا شمار ان لکھنے والوں میں ہوتا ہے جنھوں نے تقسیم کے فوراً بعد قتل و غارت گری اور انسانوں کی ہلاکت و بربادی پر سب سے پہلے قلم اٹھایا اور حقیقت یہ ہے کہ فسادات کے ظلم اور بربریت کو روکنے کے لئے کرشن چندر کے افسانے درخشاں حیثیت رکھتے ہیں۔ انھوں نے اس موضوع پر بہت لکھا ہے۔ ایسے افسانے بھی جو واقعی فنی لحاظ سے حقائق کا اظہار اور انسان دوستی کی علامت ہیں اور ایسے بھی جہاں جذبات کی شدت اور اظہار کے طوفانی بہاؤ نے وہ تاثر نہیں پیدا کیا جس کی توقع کی جا سکتی ہے۔ کرشن چندر کے یہاں تہذیبی شکست و ریخت نہیں بلکہ دونوں ملکوں میں جو بے گناہوں کا خون بہا اور انسانوں نے جس درندگی کا مظاہرہ کیا اس کی داستان ملتی ہے۔ یہی وہ اختلافی گوشہ ہے جہاں شوکت صدیقی اور کرشن چندر کے فن میں اختلاف نظر آتا ہے۔ فسادات کے اوّلیں دور میں جو افسانے لکھے گئے ان پر ایک اعتراض یہ بھی ہوا ہے کہ جذبات کے غلبہ نے فنی نقطہ نظر کو نقصان پہنچایا ہے۔

(۹۳) ''اس دور کے لکھے ہوئے افسانوں پر یہ الزام لگایا جاتا ہے کہ یہ ہنگامی صورتحال کو پیش نظر رکھ کر لکھے گئے ہیں جن میں صرف اس متاثر ذہن کی غمازی ہوتی ہے جو آزادی کے بعد رونما ہونے والے خونچکاں حادثات سے متاثر ہوا تھا۔'' ہنگامی حالات کا اثر فوری تو ہوتا ہے لیکن دیرپا نہیں ہوتا۔ یہی وجہ ہے کہ جذبات سے مغلوب ہو کر جو افسانے لکھے گئے ان میں سے اکثر فنی نقطہ نگاہ سے کمزور ہیں۔

(۹۴) ''اب تک اردو میں فسادات پر جو افسانے لکھے گئے ہیں ان میں سے بیشتر چند مخصوص خیالات کی حمایت کے لئے لکھے گئے ہیں، ان افسانوں کا بنیادی خیال یہ ہے کہ ان فسادات میں جس بہیمیت کا اظہار ہوا ہے وہ بہت بری چیز ہے یہ افسانے اس بہیمیت کے ساتھ نفرت پیدا کرنا چاہتے ہیں اور ساتھ ہی اس کی وجہ بھی ڈھونڈتے ہیں۔ وجہ یہ ہے کہ ایسی بربریت عام طور سے انسانوں میں نہیں ہوتی یہ تو سیاسی حالات نے پیدا کی ہے۔'' اگر دیکھا جائے تو کرشن چندر نے فسادات پر جو کچھ لکھا ہے، اس سے اس بیان کی تائید بھی ہوتی ہے اور تردید بھی۔ فسادات پر ان کے افسانوں میں سب سے بڑی چیز ان کا انسانی نقطہ نظر اور دردمندی ہے جس میں ان کے جذباتی اور پُر تخیل انداز نے سنجیدگی اور گہرائی نہیں پیدا ہونے دی۔

(۹۵) ''اس دور میں جس افسانہ نگار نے فسادات پر سب سے زیادہ افسانے لکھے وہ کرشن چندر تھے، انھوں نے اس موضوع پر لکھے جانے والے تمام افسانے 'ہم وحشی ہیں' کے عنوان سے جمع کر دیئے۔'' کرشن چندر کے فسادات پر لکھے ہوئے افسانے حد سے بڑھے ہوئے احتیاط اور توازن قائم رکھنے کی کوشش میں فن کی اس بلندی پر نہیں پہنچتے جو فنی بلندی ان کے پہلے کے افسانوں 'مہالکشمی کا پل' 'دو فرلانگ لمبی سڑک' اور 'دانی' میں نظر آتی ہے لیکن ان کے چند افسانے فسادات کے بارے میں ان کے انسانی نقطہ نظر کے ترجمان ہیں۔ 'پشاور ایکسپریس' ان کا ایسا افسانہ ہے جس میں ایک ریل کو کردار کی شکل دے کر دونوں ملکوں میں ہونے والے قتل و غارت گری کو بیان کرنے کی کوشش ملتی ہے۔ کرشن چندر کے فرقہ وارانہ اور فساد پر لکھے ہوئے افسانوں میں بڑی یکسانیت ملتی ہے۔ شوکت صدیقی نے ہجرت کے کرب کو اجتماعی زندگی کی تباہی اور تہذیبی المیے کے طور پر پیش کیا ہے۔ یہ تنوع کرشن چندر کے افسانوں میں نہیں ہے، ان کے یہاں یہ سارے افسانے ایک ہی زنجیر کی مختلف کڑیاں نظر آتی ہیں۔ 'پشاور ایکسپریس' کرشن چندر کے شاہکار افسانے میں شمار ہوتا ہے لیکن یہاں ان کی خطابت اور شاعرانہ بیان نے افسانے کے مجموعی تاثر کو کم کر دیا ہے۔

عصری زندگی کے مبصر اور ناقد کا فریضہ ادا کرتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے یہاں ٹھہراؤ ہے، جذباتی وفور اور خطیبانہ بیان نہیں۔ اس کے برخلاف جب ہم کرشن چندر کے فسادات کے متعلق افسانوی ادب کا جائزہ لیتے ہیں تو فسادات کے فوری اثرات جو مرتب ہوئے اس کا بیان انسانی دردمندی کے باوجود جذباتیت سے لبریز ہے۔ کرشن چندر کا شمار ان لکھنے والوں میں ہوتا ہے جنہوں نے تقسیم کے فوراً بعد قتل و غارت گری اور انسانوں کی ہلاکت و بربادی پر سب سے پہلے قلم اٹھایا اور حقیقت یہ ہے کہ فسادات کے ظلم اور بربریت کو روکنے کے لئے کرشن چندر کے افسانے درخشاں حیثیت رکھتے ہیں۔ انھوں نے اس موضوع پر بہت لکھا ہے۔ ایسے افسانے بھی جو واقعی فنی لحاظ سے حقائق کا اظہار اور انسان دوستی کی علامت ہیں اور ایسے بھی جہاں جذبات کی شدت اور اظہار کے طوفانی بہاؤ نے وہ تاثر نہیں پیدا کیا جس کی توقع کی جاسکتی ہے۔ کرشن چندر کے یہاں تہذیبی شکست و ریخت نہیں بلکہ دونوں ملکوں میں جو بے گناہوں کا خون بہا اور انسانوں نے جس درندگی کا مظاہرہ کیا اس کی داستان ملتی ہے۔ یہی وہ اختلافی گوشہ ہے جہاں شوکت صدیقی اور کرشن چندر کے فن میں اختلاف نظر آتا ہے۔ فسادات کے اوّلیں دور میں جو افسانے لکھے گئے ان پر ایک اعتراض یہ بھی ہوا ہے کہ جذبات کے غلبہ نے فنی نقطہ نظر کو نقصان پہنچایا ہے۔

(۹۳) ''اس دور کے لکھے ہوئے افسانوں پر یہ الزام لگایا جاتا ہے کہ یہ ہنگامی صورتحال کو پیش نظر رکھ کر لکھے گئے ہیں جن میں صرف اس متاثر ذہن کی غمازی ہوتی ہے جو آزادی کے بعد رونما ہونے والے خونچکاں حادثات سے متاثر ہوا تھا۔'' ہنگامی حالات کا اثر فوری تو ہوتا ہے لیکن دیرپا نہیں ہوتا۔ یہی وجہ ہے کہ جذبات سے مغلوب ہو کر جو افسانے لکھے گئے ان میں سے اکثر فنی نقطہ نگاہ سے کمزور ہیں۔

(۹۴) ''اب تک اردو میں فسادات پر جو افسانے لکھے گئے ہیں ان میں سے بیشتر چند مخصوص خیالات کی حمایت کے لئے لکھے گئے ہیں، ان افسانوں کا بنیادی خیال یہ ہے کہ ان فسادات میں جس بہیمیت کا اظہار ہوا ہے وہ بہت بری چیز ہے یہ افسانے اس بہیمیت کے ساتھ نفرت پیدا کرنا چاہتے ہیں اور ساتھ ہی اس کی وجہ بھی ڈھونڈتے ہیں۔ وجہ یہ ہے کہ ایسی بربریت عام طور سے انسانوں میں نہیں ہوتی یہ تو سیاسی حالات نے پیدا کی ہے۔'' اگر دیکھا جائے تو کرشن چندر نے فسادات پر جو کچھ لکھا ہے، اس سے اس بیان کی تائید بھی ہوتی ہے اور تردید بھی۔ فسادات پر ان کے افسانوں میں سب سے بڑی چیز ان کا انسانی نقطہ نظر اور دردمندی ہے جس میں ان کے جذباتی اور پرتخیل انداز نے سنجیدگی اور گہرائی نہیں پیدا ہونے دی۔

(۹۵) ''اس دور میں جس افسانہ نگار نے فسادات پر سب سے زیادہ افسانے لکھے وہ کرشن چندر تھے، انھوں نے اس موضوع پر لکھے جانے والے تمام افسانے 'ہم وحشی ہیں' کے عنوان سے جمع کر دیئے۔'' کرشن چندر کے فسادات پر لکھے ہوئے افسانے حد سے بڑھے ہوئے احتیاط اور توازن قائم رکھنے کی کوشش میں فن کی اس بلندی پر نہیں پہنچتے جو فنی بلندی ان کے پہلے کے افسانوں 'مہالکشمی کا پل' 'دو فرلانگ لمبی سڑک' اور 'داتا' میں نظر آتی ہے لیکن ان کے چند افسانے فسادات کے بارے میں ان کے انسانی نقطہ نظر کے ترجمان ہیں۔ 'پشاور ایکسپریس' ان کا ایسا افسانہ ہے جس میں ایک ریل کو کردار کی شکل دے کر دونوں ملکوں میں ہونے والے قتل و غارت گری کو بیان کرنے کی کوشش ملتی ہے۔ کرشن چندر کے فرقہ وارانہ اور فساد پر لکھے ہوئے افسانوں میں بڑی یکسانیت ملتی ہے۔ شوکت صدیقی نے ہجرت کے کرب کو اجتماعی زندگی کی تباہی اور تہذیبی المیے کے طور پر پیش کیا ہے۔ یہ تنوع کرشن چندر کے افسانوں میں نہیں ہے، ان کے یہاں یہ سارے افسانے ایک ہی زنجیر کی مختلف کڑیاں نظر آتی ہیں۔ 'پشاور ایکسپریس' کرشن چندر کے شاہکار افسانے میں شمار ہوتا ہے لیکن یہاں ان کی خطابت اور شاعرانہ بیان نے افسانے کے مجموعی تاثر کو کم کر دیا ہے۔

کرشن چندر کے یہاں بیشمار افسانے ایسے ملتے ہیں جہاں صرف فساد کے واقعے کے کسی نہ کسی المناک پہلو کو پیش کیا گیا ہے۔ 'ہم وحشی ہیں' کہ تقریباً تمام افسانوں کا مرکزی خیال یہی ہے یعنی ہندو اور مسلمان دونوں پر ظلم ہوا اور اس کی وجہ فرقہ وارانہ عصبیت اور نفرت ہے۔لیکن اس نفرت اور عصبیت کے اظہار میں بھی اکثر خطابت اور شاعرانہ اظہار راستے کے پتھر بن جاتے ہیں۔(۱۰۱)''ان کے افسانے حقیقت اور رومان کی بہترین مثال ہوتے ہیں۔رومان ایسا جس میں توانائی اور طاقت ہوتی ہے۔ان کے افسانے خیال،فکر،موضوع، اسلوب،کردار،منظر نگاری،اجتماعی رومانیت،حقیقت پسندی اور تاثر کا خوبصورت شیرازہ ہوتے ہیں۔''

شیخ محمد غیاث الدین کرشن چندر کے فرقہ واریت کے موضوع پر لکھے گئے افسانوں کا جائزہ لیتے ہوئے مندرجہ بالا انکشاف کرتے ہیں، ان افسانوں میں جو سنگین اور خونیں واقعات کا بیان ہیں،اس میں حقیقت کے ساتھ رومانیت اور تخیل کی کارفرمائی بھی جلوہ گر نظر آتی ہے۔شوکت صدیقی اور کرشن چندر کے افسانوی ادب کا یہ گوشہ اختلافی ہے فسادات پر لکھے گئے کرشن چندر کے افسانوں اور تہذیبی شکست و ریخت اور ہجرت کے کرب سے لبریز شوکت صدیقی کے افسانوں میں اس کا مطالعہ کیا جاسکتا ہے۔

شوکت صدیقی کا افسانہ 'خان بہادر' تقسیم کے بعد معاشرے میں ابھرنے والے نو دولتیے طبقے کی غلامانہ ذہنیت اور ناجائز دولت کی ہوس زر کو ظاہر کرتا ہے۔خان بہادر جیسے لوگوں نے پاکستانی معاشرے میں کرپشن اور غیر قانونی تجارت کو پھیلانے میں نمایاں کردار ادا کیا۔ یہ صرف خان بہادر کی بے ضمیری کی کہانی نہیں بلکہ یہاں پورے نو دولتیے طبقے کی ایک مکمل تصویر ہمارے سامنے آتی ہے۔خان بہادر انگریزوں کا وفادار ہے اور اسے اپنی وفاداری پر فخر بھی ہے۔خان بہادر عبدالباری نے برطانوی فرم کے ڈائریکٹر اور ایشیائی امور کے انچارج سے ملاقات کے دوران ان شرمناک حقائق کا اظہار نہایت ڈھٹائی سے کیا۔(۱۰۲)''کیوں نہ آپ کو کھل کر سب کچھ بتادوں تا کہ آپ کو اندازہ ہوجائے کہ آپ کی قوم کے ساتھ میری وفاداری اور وابستگی کتنی پختہ اور دیرینہ ہے۔یہ آئندہ ہمارے کاروباری تعلقات میں بھی معاون و مددگار ہوگی۔باہمی اعتماد مستحکم ہوگا۔''

خان بہادر نے اس کے بعد والفورڈ کو ایک جوتا دکھایا جو انگریز کمشنر نے اس کے والد کو دیا تھا اور ساتھ ہی اس جوتے کی تاریخ بھی بتائی (۱۰۳)''کمشنر اس وقت کمرہ میں تنہا تھا اور اسکاچ سے شغل کر رہا تھا۔والد مرحوم اس کی خدمت میں حاضر ہوئے جھک کر آداب کیا، رومال کھول کر درخواست نکالی اور درخواست کے ساتھ تمغوں اور سرٹیفکیٹوں کو بھی کمشنر کے سامنے پیش کر دیا۔اس نے درخواست پڑھی، سرٹیفکیٹ الٹ پلٹ کر دیکھے،تمغوں کا بھی جائزہ لیا،پھر والد صاحب سے پوچھا،کیا چاہتے ہو؟ وہ ہاتھ باندھے نظریں جھکائے خاموش کھڑے رہے۔اس نے اصرار کیا،بار بار دریافت کیا،مگر کچھ ایسا رعب طاری ہوا کہ میرے والد کا منہ نہ کھلا۔وہ جھنجھلا کر چیخنے لگا،وہ پھر بھی ٹس سے مس نہ ہوئے۔کمشنر اس وقت نشے میں دھت ہو رہا تھا، اس کے صبر کا پیمانہ لبریز ہوگیا،وہ غصے سے دیوانہ ہوگیا،تلملا کر اٹھا، والد مرحوم کے قریب گیا اور ان کی کمر پر اس نے زور سے ٹھوکریں ماریں کہ وہ لڑکھڑا کر فرش پر منہ کے بل گرے۔ ٹھوکریں مارنے کے بعد وہ واپس جا کر اپنی کرسی پر بیٹھ گیا۔والد مرحوم نہ چیخے چلائے اور نہ کسی برہمی کا اظہار کیا،خاموشی سے اٹھے کپڑوں سے خاک جھاڑی اور سر جھکا کر خاموش کھڑے ہوگئے،کمشنر کچھ دیر تو چپ بیٹھا رہا،گلاس اٹھا کر اسکاچ کا گھونٹ بھرتا رہا،پھر اسے خود ہی اپنی غلطی کا احساس ہوا۔اس نے والد مرحوم سے پوچھا ول عبدل! ہم نے کتنی ٹھوکریں تم کو ماریں، والد نے ہاتھ جوڑ کر عرض کیا۔حضور ۶ ٹھوکریں تو مجھے یاد ہیں، آگے آپ کو خبر ہوگی۔اس نے ہنس کر کہا جاؤ تم کو ۶ گاؤں بخش دیئے۔''

کرشن چندر کے یہاں بیشمار افسانے ایسے ملتے ہیں جہاں صرف فساد کے واقعے کے کسی نہ کسی المناک پہلو کو پیش کیا گیا ہے۔ 'ہم وحشی ہیں' کہ تقریباً تمام افسانوں کا مرکزی خیال یہی ہے یعنی ہندو اور مسلمان دونوں پر ظلم ہوا اور اس کی وجہ فرقہ وارانہ عصبیت اور نفرت ہے۔ لیکن اس نفرت اور عصبیت کے اظہار میں بھی اکثر خطابت اور شاعرانہ اظہار راستے کے پتھر بن جاتے ہیں۔ (۱۰۱) ''ان کے افسانے حقیقت اور رومان کی بہترین مثال ہوتے ہیں۔ رومان ایسا جس میں توانائی اور طاقت ہوتی ہے۔ ان کے افسانے خیال، فکر، موضوع، اسلوب، کردار، منظر نگاری، اجتماعی رومانیت، حقیقت پسندی اور تاثر کا خوبصورت شیرازہ ہوتے ہیں۔''

شیخ محمد غیاث الدین کرشن چندر کے فرقہ واریت کے موضوع پر لکھے گئے افسانوں کا جائزہ لیتے ہوئے مندرجہ بالا انکشاف کرتے ہیں، ان افسانوں میں جو سنگین اور خونیں واقعات کا بیان ہیں، اس میں حقیقت کے ساتھ رومانیت اور تخیل کی کارفرمائی بھی جلوہ گر نظر آتی ہے۔ شوکت صدیقی اور کرشن چندر کے افسانوی ادب کا یہ گوشہ اختلافی ہے فسادات پر لکھے گئے کرشن چندر کے افسانوں اور تہذیبی شکست و ریخت اور ہجرت کے کرب سے لبریز شوکت صدیقی کے افسانوں میں اس کا مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔

شوکت صدیقی کا افسانہ 'خان بہادر' تقسیم کے بعد معاشرے میں ابھرنے والے نو دولتیے طبقے کی غلامانہ ذہنیت اور ناجائز دولت کی ہوس زر کو ظاہر کرتا ہے۔ خان بہادر جیسے لوگوں نے پاکستانی معاشرے میں کرپشن اور غیر قانونی تجارت کو پھیلانے میں نمایاں کردار ادا کیا۔ یہ صرف خان بہادر کی بے ضمیری کی کہانی نہیں بلکہ یہاں پورے نو دولتیے طبقے کی ایک مکمل تصویر ہمارے سامنے آتی ہے۔ خان بہادر انگریزوں کا وفادار ہے اور اسے اپنی وفاداری پر فخر بھی ہے۔ خان بہادر عبدالباری نے برطانوی فرم کے ڈائریکٹر اور ایشیائی امور کے انچارج سے ملاقات کے دوران ان شرمناک حقائق کا اظہار نہایت ڈھٹائی سے کیا۔ (۱۰۲) ''کیوں نہ آپ کو کھل کر سب کچھ بتا دوں تاکہ آپ کو اندازہ ہو جائے کہ آپ کی قوم کے ساتھ میری وفاداری اور وابستگی کتنی پختہ اور دیرینہ ہے۔ یہ آئندہ ہمارے کاروباری تعلقات میں بھی معاون و مددگار ہوگی۔ باہمی اعتماد مستحکم ہوگا۔''

خان بہادر نے اس کے بعد والفورڈ کو ایک جوتا دکھایا جو انگریز کمشنر نے اس کے والد کو دیا تھا اور ساتھ ہی اس جوتے کی تاریخ بھی بتائی (۱۰۳) ''کمشنر اس وقت کمرہ میں تنہا تھا اور اسکاچ سے شغل کر رہا تھا۔ والد مرحوم اس کی خدمت میں حاضر ہوئے جھک کر آداب کیا، رومال کھول کر درخواست نکالی اور درخواست کے ساتھ تمغوں اور سرٹیفکیٹوں کو بھی کمشنر کے سامنے پیش کر دیا۔ اس نے درخواست پڑھی، سرٹیفکیٹ الٹ پلٹ کر دیکھے، تمغوں کا بھی جائزہ لیا، پھر والد صاحب سے پوچھا، کیا چاہتے ہو؟ وہ ہاتھ باندھے نظریں جھکائے خاموش کھڑے رہے۔ اس نے اصرار کیا، بار بار دریافت کیا، مگر کچھ ایسا رعب طاری ہوا کہ میرے والد کا منہ نہ کھلا۔ وہ جھنجھلا کر چیخنے لگا، وہ پھر بھی ٹس سے مس نہ ہوئے۔ کمشنر اس وقت نشے میں دھت ہو رہا تھا، اس کے صبر کا پیمانہ لبریز ہو گیا، وہ غصے سے دیوانہ ہو گیا، تلملا کر اٹھا، والد مرحوم کے قریب گیا اور ان کی کمر پر اس نے زور سے ٹھوکریں ماریں کہ وہ لڑکھڑا کر فرش پر منہ کے بل گرے۔ ٹھوکریں مارنے کے بعد وہ واپس جا کر اپنی کرسی پر بیٹھ گیا۔ والد مرحوم نہ چیخے چلائے اور نہ کسی برہمی کا اظہار کیا، خاموشی سے اٹھے کپڑوں سے خاک جھاڑی اور سر جھکا کر خاموش کھڑے ہو گئے، کمشنر کچھ دیر تو چپ بیٹھا رہا، گلاس اٹھا کر اسکاچ کا گھونٹ بھرتا رہا، پھر اسے خود ہی اپنی غلطی کا احساس ہوا۔ اس نے والد مرحوم سے پوچھا ول عبدل! ہم نے کتنی ٹھوکریں تم کو ماریں، والد نے ہاتھ جوڑ کر عرض کیا۔ حضور ۶ ٹھوکریں تو مجھے یاد ہیں، آگے آپ کو خبر ہوگی۔ اس نے ہنس کر کہا جاؤ تم کو ۶ گاؤں بخش دیئے۔''

اس کی گود میں ایک بچہ تھا۔(۱۰۷)''دیکھنے میں نہ کہتا تھا کہ یہ سالی ایک نمبر حرافہ ہے، اسپتال میں حرام کا بچہ جننے گئی تھی، اب تو اسے گود میں لیکر بھی نکلتی ہے۔'' وہ ایک لاورث بچہ ہسپتال سے لے کر آئی تھی اس لئے کہ اکثر لاوارث بچوں کو عیسائی مشنریاں فوراً لے لیتی ہیں۔ لیکن عائشہ نے اس بچے کو نہ صرف عیسائی بننے سے بچانا چاہا بلکہ اپنی غربت اور تنگ دستی کے باوجود وہ اس بچے کو تحفظ اور محبت دینا چاہتی تھی۔ لیکن محلے والوں کے الزامات نے اس کی ہمت پست کردی، اس نے رات کے اندھیرے میں وہ بچہ گرجا کے پادری کے حوالے کردیا۔ محلے والے اسے بدچلنی کا الزام لگا کر اسے محلے سے نکلوانے کا انتظام کر ہی رہے تھے کہ عائشہ ایک دن سڑک پار کرتے ہوئے موت کا شکار ہوگئی۔

(۱۰۸)''میں نے دیکھا مہاجرین کی جھگیوں کی سمت سے عورتوں کے زور زور سے رونے کی آوازیں آرہی تھیں اور وہاں محلہ بھر جمع تھا۔ میں بھی وہاں پہنچ گیا، سب لوگ عائشہ کے گھر کے سامنے ہجوم کی صورت میں کھڑے تھے، اندر اس کی بہنیں رو رہی تھیں، بین کر رہی تھیں، بھائی سسکیاں بھر کر ماں کو گھر کے اندر کھینچ کر لے جانے کی کوشش کر رہا تھا، وہ نہ رو رہی تھی نہ چیخ رہی تھی، ایک ایک کا ہاتھ پکڑ کر کہہ رہی تھی، ذرا ان لڑکیوں کو چل کر سمجھاؤ، بھلا میری بچی کہیں مرسکتی ہے۔ ارے مراد خان کہیں عائشہ بھی مرسکتی ہے، وہ تو جمیل کے لئے جوتا لیکر ابھی آتی ہوگی..........آخر کار تم لوگ یہاں کیوں کھڑے ہو، مجھے اس طرح کیوں گھور رہے ہو، ابھی عائشہ کو آنے دو وہ تم سب کو ڈانٹ کر بھگا دے گی۔ میرے گھٹنوں کے درد کے لئے بازار سے انجکشن لینے گئی ہے، ابھی آتی ہوگی، بس ابھی...... محلے والے دم بخود کھڑے تھے۔''

اس کہانی کا اختتام دل ہلا دینے والا ہے کہ اور ہم سے ہمدردی کا خراج وصول کرتا ہے۔(۱۰۹)''پولیس نے حادثے کے بعد ایک تھیلہ عائشہ کی ماں کے حوالہ کیا تھا، جس کے اندر سے عائشہ کی دیوانی ماں نے ایک ایک چیز نکال کر زمین میں بکھیر دی تھی، اس میں جوتے کا ایک ڈبہ تھا، انجکشن تھے، کچھ کپڑے اور سلائی کا سامان تھا۔ سب لوگ دم بخود تھے، سارا محلہ تماشائیوں کی طرح وہاں اکٹھا تھا۔''

(۱۱۰)''یہ وہی منظر تھا جو عصمت چغتائی کے چوتھی کا جوڑا بناتی ہوئی ماں کے دیکھنے والوں کا تھا، کبریٰ نہ رہی ویسے ہی عائشہ بھی نہ رہی۔ ان دونوں کی موت کب واقع ہوگئی تھی ہاں وہ دنیا سے روپوش اب ہوئی تھیں۔'' اس المیہ کہانی کا آغاز ہجرت سے ہوا تھا اور اپنے خوابوں کی سرزمین میں اندر سے مری ہوئی اس لڑکی کی موت معاشرتی جبر کا ایک گھناؤنا رخ پیش کرتی ہے۔

شوکت صدیقی اور کرشن چندر کے افسانوی ادب کے تقابلی جائزے میں دونوں کے فن کے متعدد اختلافی گوشوں کے ساتھ ایک ایسا غیر اختلافی گوشہ بھی سامنے آتا ہے جو انکے یہاں قدر مشترک کی حیثیت رکھتا ہے۔ کرشن چندر کی رومانیت کے پیچھے ایک ترقی پسند ادیب کی فراخ دلی اور انسان دوستی کے نقوش نمایاں قدر کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اسی طرح شوکت صدیقی کے افسانوی ادب میں حقائق کی سنگینی اور طریقہ کار کی خارجیت کے باوجود انسانیت ایک مثبت قدر کی طرح حال کی محرومیوں کے مقابلے میں ایک روشن مستقبل کا اشارہ بن جاتی ہے۔

اس کی گود میں ایک بچہ تھا۔(۱۰۷)''دیکھنے میں نہ کہتا تھا کہ یہ سالی ایک نمبر حرافہ ہے، اسپتال میں حرام کا بچہ جننے گئی تھی، اب تو اسے گود میں لیکر بھی نکلتی ہے۔'' وہ ایک لاورث بچہ ہسپتال سے لے کر آئی تھی اس لئے کہ اکثر لاوارث بچوں کو عیسائی مشنریاں فوراً لے لیتی ہیں۔لیکن عائشہ نے اس بچے کو نہ صرف عیسائی بننے سے بچانا چاہا بلکہ اپنی غربت اور تنگ دستی کے باوجود وہ اس بچے کو تحفظ اور محبت دینا چاہتی تھی۔لیکن محلے والوں کے الزامات نے اس کی ہمت پست کردی، اس نے رات کے اندھیرے میں وہ بچہ گرجا کے پادری کے حوالے کر دیا۔ محلے والے اسے بدچلنی کا الزام لگا کر اسے محلے سے نکلوانے کا انتظام کر ہی رہے تھے کہ عائشہ ایک دن سڑک پار کرتے ہوئے موت کا شکار ہوگئی۔

(۱۰۸)''میں نے دیکھا مہاجرین کی جھگیوں کی سمت سے عورتوں کے زور زور سے رونے کی آوازیں آرہی تھیں اور وہاں محلّہ بھر جمع تھا۔ میں بھی وہاں پہنچ گیا، سب لوگ عائشہ کے گھر کے سامنے ہجوم کی صورت میں کھڑے تھے، اندر اس کی بہنیں رو رہی تھیں، بین کر رہی تھیں، بھائی سسکیاں بھر کر ماں کو گھر کے اندر کھینچ کر لے جانے کی کوشش کر رہا تھا، وہ نہ رو رہی تھی نہ چیخ رہی تھی، ایک ایک کا ہاتھ پکڑ کر کہہ رہی تھی، ذرا ان لڑکیوں کو چل کر سمجھاؤ، بھلا میری بچی کہیں مر سکتی ہے۔ارے مراد خان کہیں عائشہ بھی مر سکتی ہے، وہ تو جمیل کے لئے جوتا لیکر ابھی آتی ہوگی.............آخر کار تم لوگ یہاں کیوں کھڑے ہو، مجھے اس طرح کیوں گھور رہے ہو، ابھی عائشہ کو آنے دو وہ تم سب کو ڈانٹ کر بھگا دے گی۔ میرے گھٹنوں کے درد کے لئے بازار سے انجکشن لینے گئی ہے، ابھی آتی ہوگی، بس ابھی...... محلے والے دم بخود کھڑے تھے۔''

اس کہانی کا اختتام دل ہلا دینے والا ہے کہ اور ہم سے ہمدردی کا خراج وصول کرتا ہے۔(۱۰۹)''پولیس نے حادثے کے بعد ایک تھیلہ عائشہ کی ماں کے حوالہ کیا تھا، جس کے اندر سے عائشہ کی دیوانی ماں نے ایک ایک چیز نکال کر زمین میں بکھیر دی تھی، اس میں جوتے کا ایک ڈبہ تھا، انجکشن تھے، کچھ کپڑے اور سلائی کا سامان تھا۔ سب لوگ دم بخود تھے، سارا محلّہ تماشائیوں کی طرح وہاں اکٹھا تھا۔''

(۱۱۰)''یہ وہی منظر تھا جو عصمت چغتائی کے چوتھی کا جوڑا بناتی ہوئی ماں کے دیکھنے والوں کا تھا، کبریٰ نہ رہی ویسے ہی عائشہ بھی نہ رہی۔ان دونوں کی موت کب واقع ہوگئی تھی ہاں وہ دنیا سے روپوش اب ہوئی تھیں۔'' اس المیہ کہانی کا آغاز ہجرت سے ہوا تھا اور اپنے خوابوں کی سرزمین میں اندر سے مری ہوئی اس لڑکی کی موت معاشرتی جبر کا ایک گھناؤنا رخ پیش کرتی ہے۔

شوکت صدیقی اور کرشن چندر کے افسانوی ادب کے تقابلی جائزے میں دونوں کے فن کے متعدد اختلافی گوشوں کے ساتھ ایک ایسا غیر اختلافی گوشہ بھی سامنے آتا ہے جو انکے یہاں قدر مشترک کی حیثیت رکھتا ہے۔ کرشن چندر کی رومانیت کے پیچھے ایک ترقی پسند ادیب کی فراخ دلی اور انسان دوستی کے نقوش نمایاں قدر کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اسی طرح شوکت صدیقی کے افسانوی ادب میں حقائق کی سنگینی اور طریقہ کار کی خارجیت کے باوجود انسانیت ایک مثبت قدر کی طرح حال کی محرومیوں کے مقابلے میں ایک روشن مستقبل کا اشارہ بن جاتی ہے۔

تقابلی جائزہ: سعادت حسن منٹو اور شوکت صدیقی

شوکت صدیقی اور منٹو ہمعصر افسانہ نگار ہیں۔ ترقی پسند تحریک سے دونوں کا تعلق رہا ہے۔ اگر چہ منٹو نے آخر میں ترقی پسند تحریک سے علیحدگی اختیار کر لی تھی۔ لیکن وہ ترقی پسند نظریات سے کبھی دور نہیں رہے۔ (۱۱۱) ''پریم چند نے اردو افسانے کو بیان حقیقت ہی نہیں حقیقت نگاری کی اس تحریک سے بھی آشنا کیا تھا جو سماجی شعور سے کام لینا جانتی تھی۔ منٹو تک آتے آتے حقیقت بیانی اور حقیقت نگاری نے بہت سی منزلیں طے کر لی تھیں۔ اس لحاظ سے منٹو کے تصورات حقیقت کا جائزہ لیتے ہوئے اور ان کے انداز نگارش پر نظر ڈالتے ہوئے بعض منزلوں کا ذکر ناگزیر ہو جاتا ہے۔''

حقیقت نگاری کے اعتبار سے منٹو اور شوکت صدیقی ایک دوسرے سے بہت حد تک مختلف ہیں۔ منٹو کے یہاں انفرادی زندگی کے حوالے سے حقیقت کا اظہار ہوتا ہے۔ جبکہ شوکت صدیقی کے یہاں حقیقت نگاری کا تعلق اجتماعی زندگی سے ہے۔ اسی طرح ان کے فن کی جہات میں بھی اختلافی صورتیں ملتی ہیں۔ لیکن گہری نظروں سے مطالعہ کیا جائے تو ان کے فن میں کچھ مشترک جہات اور مشترک خصوصیات کا بھی پتہ چلتا ہے۔ جہاں تک حقیقت نگاری کا تعلق ہے دونوں نے سماج کی تنقید کا رویہ اختیار کیا ہے۔ شوکت صدیقی کے یہاں حقیقت کا جو روپ ہے وہ اجتماعی زندگی کے حوالے سے ہے۔ انھوں نے سرمایہ دارانہ اور جاگیردارانہ نظام کی سفاکیوں کو اپنی حقیقت نگاری اور بے لاگ واقعیت سے نمایاں کیا ہے۔

منٹو کے یہاں بھی حقیقت نگاری اور واقعہ نگاری ملتی ہے۔ لیکن منٹو نے حقیقت کو طبقاتی کشمکش کے حوالے سے کم دیکھا ہے۔ ان کے فن میں فرد کو اہمیت دی گئی ہے۔ منٹو حقیقت نگاری میں فرد کے نفسیاتی پیچ وخم اور اس کی اندرونی کیفیات کو فنی مہارت کے ساتھ اپنی گرفت میں لے لیتے ہیں۔ ان کا افسانہ لکھنے کا انداز بھی مختلف ہے۔ اس میں ایک چونکا دینے والی کیفیت پائی جاتی ہے۔ (۱۱۲) ''بیس سال سے منٹو پر یہی اعتراض ہو رہا ہے کہ منٹو ایسی باتیں کرتا ہے جس سے لوگ چونک پڑیں۔ شاید یہ کوئی غیر شریفانہ یا غیر ادیبانہ بات ہو، لیکن میں نے جو تھوڑا بہت ادب پڑھا ہے اس سے تو یہی پتہ چلتا ہے کہ لوگوں کو چونکانا ادب کا ایک مقدس فریضہ ہے بلکہ 'میل ویل' نے تو ایسے لوگوں پر لعنت بھیجی ہے جو چونکانے سے ڈرتے ہیں۔'' منٹو نے اپنے افسانوی ادب سے ہمیں چونکایا بھی اور ہمارے اندر زندگی کا ایسا شعور بیدا کیا ہے جو انسانیت پر مبنی ہے۔

منٹو نے جس دور میں افسانہ نگاری کا آغاز کیا وہ برصغیر کی تاریخ کا انتہائی ہیجان انگیز دور تھا۔ منٹو کا تعلق امرتسر سے تھا اور جلیانوالہ باغ کے حادثے کے خونیں اثرات منٹو کے پہلے افسانے 'تماشا' میں نمایاں نظر آتے ہیں۔ (۱۱۳) ''منٹو نے پہلا افسانہ بعنوان تماشا لکھا جو جلیانوالہ باغ کے خونیں حادثے سے متعلق تھا۔ یہ افسانہ اس نے اپنے نام سے نہیں چھپوایا۔ یہی وجہ ہے کہ وہ پولیس کی دست برد سے بچ گیا۔'' منٹو کی شخصیت کی تعمیر وتشکیل ایسے ماحول میں ہوئی جہاں جلیانوالہ باغ میں نہتے لوگوں پر انگریزوں کے ڈھائے ہوئے مظالم کا چرچا عام تھا۔ سیاسی طور پر لوگوں کا شعور بیدار ہو چکا تھا۔ ابتدائی زمانے میں 'کمپنی کی حکومت' کے مصنف باری صاحب کی سرپرستی نے منٹو کے سیاسی جذبے کو ابھارا اور انگریزوں کے جبر وتشدد کے خلاف نفرت اور احتجاج کا رویہ پیدا کیا۔ باری صاحب کے ایما پر منٹو نے انگریزی

اور روسی ادب کے ترجموں سے لکھنے کا آغاز کیا۔

(۱۱۴)''منٹو کی تخلیقی کاوشوں کی ابتداء ترجموں سے ہوئی، پہلا ترجمہ (جہاں تک مجھے یاد ہے) ایک پراسرار طویل افسانہ دست بریدہ بھوت تھا، اپنی قسم کا یہ پہلا اور آخری ترجمہ اور تجربہ تھا۔'' آسکر اوئلڈ کے ڈرامے 'ویرا' کا ترجمہ بھی منٹو نے اسی دور میں کیا۔ اگر چہ حادثہ جلیانوالہ باغ کے وقت منٹو کی عمر بہت ہی کم تھی، لیکن ان کے افسانہ تماشا میں ۱۹۱۹ء کے دور کے جبر اور انگریز حکومت کے نافذ کئے گئے مارشل لاء کی سختی کو موضوع بنایا گیا ہے۔ منٹو کی ذہنی تربیت میں باری صاحب کا بڑا ہاتھ تھا۔ ان ہی کے ذریعے منٹو مارکس اور ہیگل سے متعارف ہوئے لیکن یہ شناسائی اس حد تک تھی کہ باری صاحب چونکہ مارکس اور ہیگل کے معتقد تھے اس لئے منٹو جن کا شمار ان کے مریدوں میں ہوتا تھا ان کے نقش قدم پر کچھ عرصے چلے۔ مگر جلد ہی انھوں نے افسانوں کی دنیا میں اپنی شناخت بنائی اور اپنے لئے ایک راہ کا انتخاب کیا، مگر ان ابتدائی تاثرات اور مطالعات کا اثر ان پر باقی رہا۔ بچپن میں بغاوت کی جو چنگاری ان کے دل میں روشن ہوئی تھی وہ انگریزی سامراج کے خلاف تھی لیکن پھر یہی چنگاری معاشرے میں پھیلے ہوئے ظلم، ناانصافی اور ریاکاری کے خلاف شعلہ بن کر بھڑکی۔ اپنے افسانوں میں منٹو نے کھل کر احتجاج کیا ہے۔ (۱۱۵)''منٹو نے اپنے دور کے منافقانہ رویوں، جبر کی ذہنی اور عملی صورتوں اور استحصالی قوتوں کے خلاف پرزور احتجاج کیا ہے۔ ان کا یہ احتجاج اپنے دور کے تضادات کو آئینہ دکھاتا ہے لیکن ان تضادات کو دور کرنے کے لئے شخصی اور اجتماعی خواہشات کی آئینہ داری بھی کرتا ہے۔''

منٹو اور شوکت صدیقی نہ صرف حقیقت نگاری اور واقعیت نگاری کی بنا پر ایک دوسرے سے مماثلت رکھتے ہیں بلکہ شوکت صدیقی نے بھی اپنے افسانوی ادب میں سماج کے ایسے چہروں کو بے نقاب کیا ہے جن کا باطن اندھیروں میں ڈوبا ہوا ہے۔ اگر ہم بنظر غائر شوکت صدیقی اور منٹو کا مطالعہ کریں تو ہمیں احساس ہوتا ہے کہ دونوں نے فن کے احترام اور اصولوں کو مدنظر رکھتے ہوئے اپنے دور کے سیاسی اور سماجی نظام کے خلاف آواز بلند کی ہے اور دونوں کے یہاں سماج کے رد کئے ہوئے اور نفرت کئے جانے والے لوگوں کی زندگی کی ابتری اور پامالی کو موضوع بنایا گیا ہے۔ اگر چہ لکھنے کے انداز اور موضوعات کے انتخاب میں دونوں ایک دوسرے سے مختلف ہیں لیکن جہاں تک سماج کے منافقانہ رویے کا تعلق ہے، شوکت صدیقی کے یہاں اس کے خلاف احتجاج کا رنگ موجود ہے۔

منٹو اور شوکت صدیقی دونوں کہانی لکھنے کا سلیقہ رکھتے ہیں اور یہی وجہ ہے کہ اپنے تصورات اور نظریات کو دونوں نے بڑی فنکارانہ صناعی کے ساتھ افسانوں کے قالب میں ڈھالا ہے۔ (۱۱۶)''پریم چند، منٹو اور شوکت صدیقی کو ہم ترقی پسندی کے تین الگ الگ ابعاد کا افسانہ نگار کہہ سکتے ہیں۔ منٹو ماضی سے کم مستقبل سے نہ ہونے کے برابر اور حال کی کاوش سے مستقل سروکار رکھتے ہیں۔''

شوکت صدیقی اس کے برعکس ماضی حال اور مستقبل سے یکساں سروکار رکھتے ہیں۔ ان کے افسانوی ادب کے تصورات میں مستقبل کا نقشہ ہمیشہ موجود رہتا ہے۔ ان کے یہاں رجائیت کا پہلو نمایاں ہے اور ساتھ ہی ساتھ شوکت صدیقی کے یہاں حقیقت کی دریافت اجتماعی زندگی کے حوالے سے ہے، وہ فرد سے زیادہ اجتماعی زندگی کو اہمیت دیتے ہیں۔ اس کے علاوہ ان کی حقیقت نگاری میں حال کی تمام تر قباحتوں کے باوجود مستقبل کا ایک مثبت اشارہ ملتا ہے۔ وہ زندگی کے بارے میں ایک واضح نقطۂ نظر رکھتے ہیں۔ منٹو بھی حقیقت پسند ہیں لیکن (۱۱۷)''زندگی کے بارے میں ایک واضح نقطۂ نظر جس کو موجودہ دور میں حقیقت نگاری کی بنیاد سمجھا جاتا ہے وہ منٹو کے افسانوں میں نہیں ہے۔ منٹو نے زندگی کو دیکھا ضرور ہے اور اس کو سمجھنے کی کوشش ضرور کی ہے لیکن اس سلسلے میں ان معیاروں اور قدروں کو پیش نظر نہیں

رکھا ہے جن کے ہاتھوں نقطہ نظر اور نظریہ حیات کی تشکیل ہوتی ہے۔اس لئے منٹو کے افسانوں میں کوئی فکر وفلسفہ نہیں ملتا۔''

یہاں منٹو اور شوکت صدیقی دونوں حقیقت نگار ہوتے ہوئے ایک دوسرے سے مختلف نظر آتے ہیں لیکن بہر حال منٹو اور شوکت صدیقی دونوں رومانی تحریک سے متاثر ہوکر عشق و محبت کے موضوع کی طرف بھی گئے۔لیکن یہ رنگ دیر تک باقی نہ رہا۔ ترقی پسند تحریک میں عملی دلچسپی نے انھیں رومانیت سے دور اور حقیقت نگاری سے قریب کر دیا۔پھر وہ اس راستے پر آگے بڑھتے گئے، ان کا سماجی شعور وقت کے ساتھ ساتھ پختہ ہوتا گیا۔ترقی پسند نظریات ان کے فکروفن کے لئے مہمیز ثابت ہوئے۔پھر جو راستہ انھوں نے چنا اس پر وہ آج بھی گامزن ہیں۔شوکت صدیقی نے حقیقت کی جس سنگلاخ وادیوں میں قدم رکھا تھا اس کے نقوش ان کے افسانوں میں موجود ہیں۔'مہکتی وادیوں میں'، 'الاؤ کے پاس'، 'پتھر میں آگ'، 'ایک تھا سوداگر'، 'جھیلوں کی سرزمین پر' تیسرا آدمی'، ایسے افسانے ہیں جو اس کی شہادت دیتے ہیں۔یہ سارے افسانے استحصالی عناصر اور استحصال زدہ لوگوں کی کہانیاں ہیں۔منٹو نے بھی رومان اور عشق و محبت سے کم ہی سروکار رکھا ہے۔ان کے وہ افسانے جن میں رومان کی جھلک ملتی ہے تعداد میں کم ہیں۔ان افسانوں میں شاعرانہ اظہار زیادہ اور رومان کی چاشنی کم ہے۔'مصری کی ڈلی'، 'موسم کی شرارت'، 'بیگو'، 'بانجھ' ایسے افسانے ہیں جن میں رومان کی آمیزش ہے لیکن جذباتیت کم ہے۔ اس لئے کہ منٹو فطری طور پر جذباتی اور رومانی نہیں تھے بلکہ حقیقت نگار تھے لہٰذا ان کے رومانی افسانوں میں بھی حقیقت اور واقعیت کا رنگ موجود ہے۔معاشرہ جس اخلاقی اور معاشی انحطاط کا شکار تھا، منٹو نے اس کی خاص طور پر عکاسی کی ہے۔(۱۱۸)''زمانے کے جس دور سے ہم اس وقت گزر رہے ہیں اگر آپ اس سے ناواقف نہیں تو میرے افسانے پڑھئے، اگر آپ ان افسانوں کو برداشت نہیں کر سکتے تو اس کا مطلب ہے کہ یہ زمانہ ناقابل برداشت ہے۔مجھ میں جو برائیاں ہیں وہ اس عہد کی برائیاں ہیں، میری تحریر میں کوئی نقص نہیں جس نقص کو میرے نام سے منسوب کیا جاتا ہے دراصل موجودہ نظام کا نقص ہے۔''

منٹو نے اپنے افسانوں کے ذریعہ اس نظام، اقدار و اخلاق کے خلاف آواز احتجاج بلند کی اور اس کی غلاظتوں پر طنز کے نشتر لگائے۔ (۱۱۹)''میں تہذیب وتمدن اور سوسائٹی کی چولی کیا اتاروں گا، جو ہے ہی ننگی میں اسے کپڑا پہنانے کی کوشش بھی نہیں کرتا، اس لئے کہ یہ میرا کام نہیں، درزیوں کا کام ہے۔لوگ مجھے سیاہ قلم کہتے ہیں لیکن میں نے تختہ سیاہ پر کالی چاک سے نہیں لکھا، سفید چاک استعمال کرتا ہوں کہ تختہ سیاہ کی سیاہی اور بھی نمایاں ہو جائے۔''

تختہ سیاہ کی سیاہی نمایاں کرنے والے منٹو کو اس سچائی کی بھاری قیمت ادا کرنی پڑی۔لیکن منٹو نے ہر جگہ جھوٹے اخلاق، منافقت اور ریاکاری کا دامن چاک کیا۔(۱۲۰)''رنڈی کا کوٹھا اور پیر کا مزار یہی دو جگہیں ہیں جہاں میرے دل کو سکون ملتا ہے۔ان دو جگہوں پر فرش سے لیکر چھت تک دھوکہ ہی دھوکہ ہوتا ہے جو آدمی خود کو دھوکہ دینا چاہے اس کے لئے اس سے اچھا مقام کیا ہو سکتا ہے۔بابو گوپی ناتھ کا یہ جملہ اس کے کردار کی کنجی ہے۔''

منٹو نے یہاں منافقت اور ظاہر داری کے خلاف جو کچھ اپنے کردار سے کہلوایا ہے وہی ان کی زندگی کی سب سے بڑی سچائی ہے۔ منٹو کے یہاں انسان کا جو تصور ہے یہاں اس کا بھی اظہار ہوتا ہے۔ایسے مقامات پر جہاں منٹو نے سماج کے پامال اور عام روش سے ہٹے ہوئے لوگوں کی ترجمانی کی ہے وہ بہت کامیاب ہیں۔اگر دیکھا جائے تو یہ منٹو کا خاص میدان ہے۔اپنے سچ کو پوری سچائی اور مشاہدے کہ گہرائی کے ساتھ پیش کرنے کے لئے منٹو نے ایسے ہی افراد کو قصہ میں پیش کیا ہے جو حالات کی صحیح ترجمانی کرتے ہیں۔(۱۲۱)''چکی پینے

والی عورت جو دن بھر کام کرتی ہے اور رات کو اطمینان سے سوتی ہے میرے افسانوں کی ہیروئن نہیں ہوسکتی۔ میری ہیروئنیں چکلے کی ٹکھیائی رنڈی ہوسکتی ہے جو رات کو جاگتی اور دن کو سوتے میں کبھی کبھی یہ ڈراؤنا خواب دیکھ کر اٹھ بیٹھتی ہے کہ بڑھاپا اس کے دروازے پر دستک دینے آرہا ہے۔ اس کے بھاری بھاری پپوٹے جن پر برسوں کی اچٹتی ہوئی نیندیں منجمد ہوگئی ہیں میرے افسانون کا موضوع بن سکتے ہیں۔'' منٹو کا اس تیکھے اور دھار دار طنز کا نشانہ وہ معاشرہ ہے جہاں عورت تحفظ سے محروم اور خوف و اندیشے کا شکار رہتی ہے۔ اس کا کل ایک بھیانک حقیقت بن کر اسے گھیر لیتا ہے۔ منٹو سے پہلے بھی طوائفیں، ان کے دلال اور ان کی زندگی کے مختلف نشیب و فراز اردو کے افسانوی ادب میں نظر آتے ہیں لیکن مستثنیات کے علاوہ عام طور سے یہ تصویریں دھندلی ہیں۔ منٹو نے اس طبقے کو اپنے افسانوں میں جگہ دی، یہ تصویریں دھندلی نہیں، روزِ روشن کی طرح عیاں اور صاف ہیں اور ایسے کرداروں کے ذریعہ جو مثال کے طور پر ٹھیٹ طوائف ہوتے ہوئے بھی عورت پن اور ممتا کے جذبات سے بھرپور ہیں، منٹو نے ہمیں یہ بتایا کہ ایسے افراد صرف غلاظت کا ڈھیر نہیں۔ اسی طرح طوائفوں کے علاوہ وہ دلال اور بھڑوے جنہیں معاشرہ میں نفرت کی نگاہ سے دیکھا جاتا ہے، منٹو کے افسانوں میں ایک نئی خصوصیت کے حامل بن جاتے ہیں۔

(۱۲۲)''منٹو نے اپنے افسانوں میں طوائفوں کی زیریں دنیا اور ان کے لئے کام کرنے والے دلالوں، بھڑوؤں اور ان لوگوں کو جن کی زندگی کا دار و مدار طوائف کی کمائی پر ہوتا ہے، بڑی ہنرمندی سے پیش کیا ہے۔ انھوں نے اس دنیا کی بدصورتی اور گھناؤنے پن کو اس حقیقی انداز میں پیش کیا جس سے ان کے مشاہدے کی وسعت کا اندازہ ہوتا ہے۔''

منٹو اور شوکت صدیقی دونوں ہی نے اپنے افسانوں میں زیریں دنیا اور دھتکاری ہوئی مخلوق کی زندگی کی المناکیوں سے زیادہ سروکار رکھا ہے۔ لیکن شوکت صدیقی کے زیریں دنیا کے کردار وہ افراد ہیں جنہیں معاشرے کا بااثر طبقہ ان کی معاشی بدحالی کا فائدہ اٹھاتے ہوئے جرائم کی دنیا میں ڈھکیل دیتا ہے۔ اس لحاظ سے دیکھا جائے تو منٹو کی طرح شوکت صدیقی نے بھی ظالم اور مظلوم کی نشاندہی کر کے ہمیں چونکایا ہے اور اس ظالمانہ سماجی نظام کے خلاف احتجاج کی آواز اٹھائی ہے جس کے سائے تلے صدیوں سے کمزور اور مجبور استحصال کی چکی میں پس رہے ہیں۔ ان کے پیش کردہ کرداروں میں وہ طبقہ بھی شامل ہے جو معصوم لوگوں کو اپنا آلہ کار بناتا ہے۔ سرمایہ داروں اور کارخانہ داروں کے ایجنٹ ان کے دلال، غنڈے، جرائم پیشہ بچے جن کی مفلوک الحالی سے استحصالی عناصر فائدہ اٹھاتے ہیں اور پھر انھیں عادی مجرم بنا دیا جاتا ہے۔

شوکت صدیقی اس دنیا کی تصویرکشی میں کسی لاگ لپیٹ کے روادار نہیں، جو کچھ ہے وہ واضح اور دوٹوک ہے۔ (۱۲۳)''منٹو کی بے محابا تصویرکشی کی روایت کو شوکت صدیقی نے پروان چڑھایا ہے۔ وہ قصباتی زندگی کے نرم و نازک نوجوان کا عکاس نہیں ہے۔ شہروں کے تشنج، ہماہمی، جرم و تاریکی، کھلی سڑکوں اور آباد فٹ پاتھ کے باسیوں کا عکاس ہے۔'' نقطۂ نظر کی یہی صحت مندی منٹو اور شوکت صدیقی کی مشترکہ خصوصیت ہے۔

منٹو نے غیر صحت مندی کے پہلو کو سامنے لاکر ادب میں صحت مند رویے کو فروغ دیا ہے۔ (۱۲۴)''حقیقت کی عکاسی کے لئے ضروری ہے کہ عکاس کسی بیماری میں مبتلا نہ ہو یعنی ذہنی بیماری میں، منٹو اس اعتبار سے اپنے دور کا بڑا صحت مند ادیب تھا۔'' اور منٹو کے افسانے ان کے نفسیاتی شعور اور زندگی کی صحت مند رویے کی ترجمانی کرتے ہیں۔ زندگی کو اس کی تمام قباحتوں کے ساتھ منٹو نے پیش کر دیا ہے۔ زندگی چونکہ ہموار اور سپاٹ نہیں، بہت سی الجھنوں سے بھری اور پیچیدہ ہے، اس لئے منٹو سے یہ توقع نہیں کی جاسکتی کہ وہ زندگی

کی کج روی کو نظر انداز کر کے اسے بنا سنوار کر پیش کریں۔ اردو افسانوں کی دنیا میں شوکت صدیقی اور منٹو کی مماثلت کا ایک پہلو اور ہے، دونوں کی افسانہ نگاری، ترقی پسند تحریک کے زیر سایہ پروان چڑھی۔ وہ جنگ عظیم دوم کے اختتام کا زمانہ تھا۔ برصغیر میں جنگ کے اثرات نے معاشی بدحالی کو فروغ دیا تھا۔ معاشی حالات کی خرابی نے عام طور پر نوجوان طبقے میں بے چینی اور انتشار کی کیفیت پیدا کر دی تھی۔ روس اور چین کے انقلاب نے برصغیر کے محنت کش طبقے کو کارخانہ داروں اور سرمایہ داروں کے مظالم کے خلاف احتجاج پر کمر بستہ کر دیا تھا۔ ان حالات میں ترقی پسند افسانہ نگاروں نے وقت کے تقاضوں کو سمجھا اور اپنے دور کے معاشی اور سماجی مسائل کو سنجیدگی کے ساتھ پیش کیا۔ لیکن اس کے ساتھ ساتھ ان کے افسانوں میں جذبوں اور خواہشوں کی ترجمانی بھی ملتی ہے۔ (۱۲۵) ''اردو کے افسانہ نگاروں نے اپنے دور کی ذہنی اور جذباتی زندگی کی ترجمانی کی ہے۔ اجتماعی آرزومندی اور نہاں خانۂ آرزو دونوں کی جھلکیاں ان کے افسانوں میں دیکھی جا سکتی ہیں۔ اس کے ساتھ ساتھ پریم چند سے لیکر منٹو تک کے افسانوں میں اپنے دور کی ذہنی سمتوں اور سماجی مسئلوں کی پرچھائیاں ملتی ہیں۔''

دوسرے ترقی پسند افسانہ نگاروں کی طرح شوکت صدیقی کے یہاں بھی سماجی مسائل، معاشی الجھنیں، اسمگلنگ، مزدوروں اور محنت کشوں کے استحصال کے خلاف ایک احتجاجی رویہ پیدا ہوا۔ ان کے افسانوی مجموعہ 'تیسرا آدمی' کے تمام افسانے معاشی مسائل، محنت کش افراد کی مظلومیت، بھوک اور حالات کے جبر کا شکار انسانوں کے افسانے ہیں۔ خاص کر 'تیسرا آدمی' میں سرمایہ داروں اور کارخانہ داروں کے ایسے جرائم کو بے نقاب کیا گیا ہے کہ ان کا ارتکاب کرنے والے قانون ہی نہیں انسانیت کے بھی مجرم ہیں۔ وانچو اور نیل کنٹھ جیسے کرداروں کے ذریعہ شوکت صدیقی نے بتایا ہے کہ غربت اور معاشی مجبوریوں کے مارے ہوئے لوگوں کو سرمایہ دار اپنا آلۂ کار بناتے ہیں اور پھر کام نکل جانے کے بعد انھیں راستے کے پتھر کی طرح ہٹا دیا جاتا ہے۔ کیلاش ناتھ وانچو اور نیل کنٹھ 'تیسرا آدمی' کے دو کردار سرمایہ دارانہ نظام کی سفاکی اور جبر کی بہترین نمائندگی کرتے ہیں۔ (۱۲۶) ''اس افسانے کو پڑھ کر یہ احساس ہوتا ہے کہ اب ہم پرانے دور کو چھوڑ کر نئے دور میں قدم رکھ رہے ہیں۔ جاگیرداری دور کو عبور کر کے سرمایہ دارانہ ماحول میں داخل ہو گئے ہیں۔ یہ کردار خالص شہروں کی تخلیق ہے۔ یہ مہذب سوسائٹی کے مہذب ذرائع پیداوار اختیار کرنے والا کردار نہیں بلکہ اپنی خباثت سے روزی پیدا کرنے والا کردار ہے۔''

کنور شیوراج سنگھ بہت بڑا جاگیردار تھا اور اپنی خباثت کی بناء پر دولت حاصل کرنے کے لئے وہ ہزاروں معصوم لوگوں کی زندگی سے کھیلنا جانتا تھا۔ کنور شیوراج سنگھ کے کارخانے کے مزدوروں نے ہڑتال کر دی تھی اس لئے کہ فیکٹری میں اجرت کم تھی اور ان کی زمینوں پر فصل اچھی ہوتی تھی، لہٰذا مزدوروں نے فیکٹری چھوڑ کر اپنے کھیتوں کی جانب رخ کر دیا تھا۔ کارخانہ بند پڑا تھا اور مزدور اجرت بڑھانے پر بھی فیکٹری چلانے پر راضی نہ تھے۔ (۱۲۷) ''بات یہ ہے کہ کنور صاحب یہ ترائی کا علاقہ ہے یہاں کی زمین بڑی زرخیز ہے اور اس سال تو یہ بھی مصیبت ہے کہ ربیع کی فصل بہت اچھی تیار ہوئی ہے۔ راشن کا زمانہ ہے کسانوں کے تو ٹھاٹھ ہو گئے ہیں، اب انھیں فیکٹری کی مزدوری کیا اچھی لگے گی اور یہ زمینداری کے ابالیشن کی خبروں نے تو ان کا اور دماغ خراب کر دیا ہے۔'' لیکن کسانوں کے ٹھاٹھ کے دن کبھی نہ آئے۔ کیلاش ناتھ وانچو کے مجرمانہ ذہن نے ایک اسکیم تیار کی، ڈائنامیٹ کے ذریعہ ڈیم اڑا دیا گیا۔ علاقے میں زبردست تباہی پھیل گئی، غریب کسانوں کی کھڑی فصلیں زیر آب آ گئیں۔ حکومت کی طرف سے تحقیقاتی کمیشن بیٹھا، وہاں بھی کنور صاحب کی پشت پناہی کرنے والے موجود تھے۔ اس کے باوجود جب کنور صاحب نے کوئی چارہ نہ دیکھا تو سارا الزام وانچو پر ڈال دیا۔

(۱۲۸) ''وانچو کو مورد الزام ٹھہرا کر وہ کسی قدر مطمئن ہو گیا۔ اس وضاحت کا نرائن ولبھ پر خاطر خواہ اثر ہوا ویسے بھی وہ منیجنگ ڈائریکٹر

ہونے کے علاوہ رانی باغ کا بڑا جاگیردار بھی تھا اس حقیقت سے نرائین ولبھ بخوبی واقف تھا۔ اس نے مینجنگ ڈائریکٹر کی تائید کرتے ہوئے دانچو ہی کو ذمہ دار ٹھہرایا۔ آپ نے بالکل ٹھیک کہا مجھے تو پہلے ہی اندازہ تھا کہ کیلاش ناتھ دانچو بڑا خطرناک آدمی ہے۔ آپ اس کی مجرمانہ ذہنیت کو نہیں سمجھے، اب تو یہی مناسب طریقہ ہے کہ اس مسئلے پر اسے ملازمت سے علیحدہ کر کے پیچھا چھڑا لیا جائے وہ جب تک یہاں موجود ہے، خطرہ سر پر منڈلاتا رہے گا۔'' اس طرح دانچو اور نیل کنٹھ دونوں سے کنور صاحب نے اپنا پیچھا چھڑا لیا۔ دونوں اپنے انجام کو پہنچے، سیلاب نے چونکہ مزدوروں کی ساری امیدوں پر پانی پھیر دیا تھا لہٰذا فیکٹری میں ملازمت ان کے لئے زندہ رہنے کا واحد سہارا بن گئی اور کنور صاحب جو اس ساری تباہی کی ذمہ دار تھے، اپنے راستے کی رکاوٹیں دور کر کے مطمئن ہو گئے۔ شوکت صدیقی کے بیشتر افسانے طبقاتی کشمکش اور معاشی استحصال کی کہانیاں ہیں۔ بھوک اور افلاس کے مارے ہوئے لوگوں کے اندر بغاوت کا جذبہ بھی بیدار ہو جاتا ہے۔ 'الاؤ کے پاس' ایسی ہی بھوکے اور نہتے بغاوت پر کمربستہ لوگوں کی کہانی ہے۔ قحط اور گرانی نے انھیں اپنے سے کئی گنا مضبوط طاقت کے خلاف جدوجہد پر کمربستہ کر دیا ہے۔ سرکاری گودام اور زمینداروں کے ذخیرے دھان اور چاول سے اٹاٹ بھرے ہوئے ہیں لیکن وہ دانے دانے کو ترس رہے ہیں۔ اس لئے وہ دھان سے لدی ہوئی کشتیاں لوٹ کر اپنے پیٹ کی آگ بجھانا چاہتے ہیں، مگر انھیں گولیوں کی باڑ پر رکھ لیا جاتا ہے۔ بغاوت کی یہ آگ خود انھیں جلا دیتی ہے۔ (۱۲۹) ''ہر طرف کہر کا دھندلکا چھایا ہے، گولیاں وادی میں گونج رہی ہیں اور اس کے ساتھ انسانی چیخیں ابھر رہی ہیں، اس کے ساتھی بھی چٹانوں کی اوٹ سے گولیاں چلا رہے ہیں اور زخمی ہو کر کراہ رہے ہیں۔ اس لئے کہ وہ بھوک سے مرنا نہیں چاہتے، وہ زندہ رہنا چاہتے ہیں۔'' زندہ رہنے اور زندگی کے لئے جدوجہد کرنے کا عزم شوکت صدیقی کے افسانوی ادب کا ایک اثباتی رخ ہے۔ شوکت صدیقی انتہائی مایوس کن موڑ پر بھی مستقبل میں پھوٹنے والی روشنی کی کرن سے اپنی کہانی کا تانا بانا تیار کرتے ہیں۔ منٹو کے افسانوں کا دائرہ طوائفوں، دلالوں اور دوسری مظلوم انسانوں کی زندگی پر مبنی ہے لیکن طبقاتی کشمکش بڑی حد تک اس دائرے سے خارج ہی ہے۔ اگرچہ سیاسی اور اقتصادی کشمکش کی جھلکیاں ان کے افسانوں میں بھی ملتی ہیں۔ (۱۳۰) ''منٹو سیاسی معاملات کے ساتھ ساتھ معاشی اقدار کی ناہمواری کے باعث پیدا ہونے والی الجھنوں اور پریشانیوں کو بھی شدت سے محسوس کرتا ہے۔ بہت سے افسانوں میں اس کی طرف اشارے ہیں۔''

برصغیر کے سیاسی حالات نے جس کشمکش کی صورت پیدا کر دی تھی اور آزادی کی لگن اور انگریزوں سے نفرت کا جو جذبہ برصغیر کے عوام کے دلوں میں موجود تھا، منٹو کے افسانے 'نیا قانون' میں اس کیفیت کی بھرپور ترجمانی ملتی ہے۔ استاد منگو ایک کوچوان ہے لیکن اس کے دل میں غلامی سے نفرت کا جذبہ اتنی شدت سے موجزن ہے کہ وہ سمجھتا ہے کہ پہلی اپریل کو جو نیا قانون نافذ ہونے والا ہے وہ آزادی کا پروانہ ثابت ہوگا اور اس کی سادہ لوحی نے اسے آزادی کی جگہ جیل کا راستہ دکھایا۔ (۱۳۱) ''پہلی اپریل تک استاد منگو نے جدید آئین کے خلاف اور اس کے حق میں بہت کچھ سنا مگر اس کے متعلق جو تصور اپنے ذہن میں قائم کر چکا تھا بدل نہ سکا۔ وہ سمجھتا تھا کہ پہلی اپریل کو نئے قانون کے آتے ہی سب معاملہ صاف ہو جائے گا اور اس کو یقین تھا کہ اس کی آمد پر جو چیزیں نظر آئیں گی اس سے آنکھوں کو ضرور ٹھنڈک پہنچے گی۔''

منٹو کے ابتدائی افسانوں میں اشتراکیت کا جو رنگ نمایاں رہا ہے، نیا قانون میں اس کا اشارہ بھی ملتا ہے۔ (۱۳۲) ''استاد منگو موجودہ سویٹ نظام کی اشتراکی سرگرمیوں کے متعلق بہت کچھ سن چکا تھا اور اسے وہاں کے نئے قانون اور دوسری نئی چیزیں بہت پسند تھیں

اور اس لئے اس نے روس والے بادشاہ کو انڈیا ایکٹ یعنی جدید آئین کے ساتھ ملا دیا اور پہلی اپریل کو پرانے نظام میں جو نئی تبدیلیاں ہونے والی تھیں وہ انھیں روس والے بادشاہ کا اثر سمجھتا تھا۔''

منٹو نے سیاست اور سیاسی لیڈروں کے بازی گری کو'نیا قانون' اور بعد کے افسانوں میں گہرے طنز اور سیاسی شعور کے ساتھ پیش کیا ہے۔ (۱۳۳) ''لیڈروں کی عظمت کا اندازہ استاد منگو ہمیشہ ان کے جلوس کے ہنگاموں اور ان کے گلے میں ڈالے ہوئے پھولوں کے ہاروں سے کیا کرتا تھا اگر کوئی لیڈر گیندے کے پھولوں سے لدا ہو تو استاد منگو کے نزدیک وہ بڑا آدمی تھا اور اگر کسی لیڈر کے جلوس میں بھیڑ کے باعث دو تین فساد ہوتے ہوتے رہ جائیں تو اس کی نگاہوں میں وہ اور بھی بڑا تھا۔ اب نئے قانون کو وہ اپنے ذہن کی اسی ترازو میں تولنا چاہتا تھا۔''

منٹو کا افسانہ 'سوراج کے لئے' بھی سیاست اور سیاست دانوں پر گہرے طنز کا حامل ہے۔ (۱۳۴) ''یہ جو امرتسر میں سول نافرمانی کی تحریک جاری تھی اور لوگ دھڑا دھڑ قید ہو رہے تھے، اس کے عقب میں جیسا کہ ظاہر ہے بابا جی ہی کا اثر کارفرما تھا وہ ہر شام لوگوں کو درشن عام دیتے، اس وقت وہ سارے پنجاب کی تحریک آزادی اور گورنمنٹ کی نت نئی سخت گیریوں کے متعلق اپنے پوپلے منہ سے ایک چھوٹا سا ایک معصوم سا جملہ نکال دیا کرتے تھے۔ جسے فوراً ہی بڑے بڑے لیڈر اپنے گلے میں تعویذ بنا کر ڈال لیتے تھے۔''

بابا جی کے وساطت سے دراصل منٹو نے ہمارے سیاسی لیڈروں کی تن آسانی، ذاتی منفعت اور خود غرضی کی تصویر پیش کی ہے۔ (۱۳۵) ''ہندوستان کو سوراج صرف اس لئے نہیں مل رہا کہ یہاں مداری زیادہ ہیں اور لیڈر کم۔ جو ہیں وہ قوانین فطرت کے خلاف چل رہے ہیں۔ ایمان اور صاف دلی کا برتھ کنٹرول کرنے کے لئے ان لوگوں نے سیاست ایجاد کر لی ہے اور یہی سیاست ہے جس نے آزادی کے رحم کا منہ بند کر دیا ہے۔'' (۱۳۶) ''عام خیال تھا کہ آزادی کی منزل اب صرف دو ہاتھ ہی دور رہ گئی ہے لیکن فرنگی سیاستدانوں نے اس تحریک کا دودھ ابلنے نہ دیا اور جب ہندوستان کے بڑے لیڈروں کے ساتھ کوئی سمجھوتہ ہوا تو یہ تحریک ٹھنڈی لسی میں تبدیل ہو گئی۔'' یہاں منٹو کا طنز اس کے سیاسی شعور کی عکاسی کرتا ہے۔

منٹو نے برصغیر کی سیاست اور سیاستدانوں کے منافقانہ رویے کو شدت سے طنز کا نشانہ بنایا ہے۔ 'نعرہ' اور 'شغل' ابتدائی دور کے دو افسانے منٹو کی سرمایہ دارانہ نظام سے نفرت اور سماجی نابرابری کے اظہار کا بہترین نمونہ ہیں۔ منٹو نے معاشی اقدار کی ناہمواری کو اپنے افسانے نعرہ میں بڑی خوبی کے ساتھ پیش کیا ہے۔ کیشو رام معاشی الجھنوں میں پھنسا ہوا افلاس کا مارا ایسا شخص ہے جو اپنی انتہائی بوسیدہ اور غلیظ کھولی کا کرایہ بھی ادا نہیں کر سکتا اور اس کی غربت سے فائدہ اٹھاتے ہوئے کھولی کا مالک اسے گالی دیتا ہے۔ یہ گالی گولی کی طرح اسے گھائل کر دیتی ہے۔ احساس محرومی کا مارا ہوا کیشو رام انتقام کی آگ میں جلتا اپالو بندر کے ایک اونچے ہوٹل تک پہنچا اور اپنی پوری طاقت کو کام میں لا کر ایک نعرہ لگایا، اس کا خیال تھا کہ اس نعرے سے ہوٹل کی عمارت میں زلزلہ آ جائے گا لیکن ایسا کچھ نہ ہوا بلکہ اسے پاگل کہا گیا۔ مفلسی، زبوں حالی اور انسان کی بے بسی کو منٹو نے یہاں پوری شدت سے پیش کیا ہے۔ (۱۳۷) ''منٹو نے اس افسانے میں مفلسی کی زبوں حالی اور اس زبوں حالی کے زیر اثر پیدا ہونے والی ذہنی اور جذباتی کیفیت کی حقیقت سے بھرپور تصویر بنائی ہے۔ منٹو اس نظام میں ایک فرد کی بے بسی کو غور سے دیکھتا ہے اور اس بے بسی کو پیش کر کے اس نظام کے تضاد کو واضح کرتا ہے۔'' منٹو نے افسانوں کے ساتھ ایسے مضامین بھی لکھے ہیں جہاں انسان کی بنیادی ضروریات سے محرومی اور اس کے پیدا کردہ مسائل کو خوبی سے پیش کیا گیا ہے۔ اپنی افسانہ نگاری میں جنسی

مسائل کو بیان کرتے ہوئے انھوں نے بھوک کی اہمیت پر روشنی ڈالی ہے۔(۱۳۸)''بھوک کسی قسم کی بھی ہو بہت خطرناک ہے، آزادی کے بھوکوں کو اگر غلامی کی زنجیریں ہی پیش کی جاتی رہیں تو انقلاب ضرور برپا ہوگا۔ روٹی کے بھوکے اگر فاقے ہی کھینچتے رہے تو وہ تنگ آکر دوسرے کا نوالہ ضرور چھینیں گے۔ دنیا میں جتنی لعنتیں ہیں بھوک ان کی ماں ہے، بھوک گداگری پر مجبور کرتی ہے، بھوک جرائم کی ترغیب دیتی ہے، بھوک عصمت فروشی پر مجبور کرتی ہے، بھوک انتہا پسندی کا سبق دیتی ہے، اس کا حملہ بہت شدید، اس کا وار بھرپور اور اس کا زخم بہت گہرا ہوتا ہے۔ بھوک دیوانے پیدا کرتی ہے، دیوانگی بھوک پیدا نہیں کرتی۔''

منٹو کے یہ الفاظ اس کے وسیع سماجی شعور کے ترجمان ہیں لیکن اس نے طبقاتی جدوجہد کو اپنا موضوع کم بنایا ہے۔ البتہ مظلوموں کے مسائل کو فراموش نہیں کیا ہے۔ نفسیاتی مسائل کی طرح بھوکے انسان کی مجبوری اور لاچاری کو منٹو نے بڑی گہرائی میں جاکر دیکھا ہے۔ اس طرح ان کے وہ افسانے جنہیں جنسی کہا جاتا ہے اور وہ جو طوائفوں کی زندگی اور ان کے زخم خوردہ احساسات کے ترجمان ہیں، ان میں بھی ہمیں یہ احساس ہوتا ہے کہ 'کالی شلوار' کی سلطانہ ہو یا 'ہتک' کی سوگندھی جسم فروشی کا دھندا کرنے والی یہ ساری عورتیں جو منٹو کے افسانوں میں ملتی ہیں، پیٹ کی آگ بجھانے کی خاطر جسم فروشی پر مجبور ہیں۔(۱۳۹)''ہتک ہمارے معاشرے پر بڑا گہرا طنز ہے جہاں عورت پیٹ کی خاطر دس روپے کے عوض اپنے جسم کو ہر کس وناکس کو بیچ دیتی ہے۔ جس میں اڑھائی روپے دلال کو جاتا ہے اور اس کے پلے صرف ساڑھے سات روپے پڑتے ہیں، جہاں تک گاہکوں کا تعلق ہے اس کی پسند اور ناپسند کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ بھونڈی شکل والے، متعفن سانس والے، بڑھی ہوئی توند والے، جھوٹی قسمیں کھا کر پیار جتانے والے، سبز باغ دکھانے والے وہ سب کے سامنے اپنے آپ کو ہنسی خوشی پیش کر دیتی ہے، کبھی ناک بھوں نہیں چڑھاتی، ماتھے پر بل نہیں ڈالتی، ڈال ہی نہیں سکتی وہ سب اس کے گاہک ہیں۔ اس کی روزی روٹی کا واحد وسیلہ ہیں وہ ان سے نفرت کرنے لگے تو بھوکوں مرجائے۔''منٹو کے یہاں جسم فروشی کرنے والی عورتیں کہیں بھی ٹھیٹ طوائفیں نہیں۔ سوگندھی کے یہاں آکر مادھولال مفت عیش کرتا ہے اور اس کی محنت کی کمائی پر ہاتھ صاف کر کے کچھ عرصے کے لئے غائب ہو جاتا ہے۔ سلطانہ بھی ایک طوائف ہے لیکن انتہائی سادہ لوح اور کسی حد تک بیوقوف۔ اس نے اپنی قیمت تین روپے مقرر کی تھی لیکن پھر بھی بعض اوقات فاقوں کی نوبت آجاتی اور کوئی خریدار اس کی دہلیز پر قدم نہیں رکھتا۔(۱۴۰)''سلطانہ اپنے پیشے کی غلاظت اور گراوٹ کے باوجود ایک حساس صاف دل اور نیک سیرت عورت کے طور پر ابھرتی ہے۔ منٹو نے سلطانہ کے وسیلے سے طوائفوں کی گھناؤنی زندگی کی خوب عکاسی کی ہے۔ اول تو گاہک سلطانہ کے کوٹھے کا رخ نہیں کرتے اور اگر کوئی اتفاق سے آ بھی جائے تو وہ تین روپے میں ہی سودا کرنا چاہتا ہے۔ سلطانہ زیادہ رقم مانگے تو گاہک اپنی راہ لیتا ہے۔ گاہک نہ آئیں تو سلطانہ کو بھوکوں مرنا پڑتا ہے۔ آخر وہ حالات کے سامنے مجبور ہو جاتی ہے اور سمجھ لیتی ہے کہ اس کی اوقات ہی تین روپے ہے، بے بس عورت کا یہی مقدر ہے۔''

منٹو نے اپنے افسانوں میں طوائفوں اور ان کے دلالوں کی جس زیریں دنیا کو پیش کیا ہے وہ جنس نگاری سے زیادہ معاشی طور پر مجبور اور بے بس عورتوں کی کہانیاں ہیں۔(۱۴۱)''منٹو کی حقیقت بیں نگاہیں یہ دیکھتی ہیں کہ طوائف پیٹ کی خاطر انسانیت کی سطح سے نیچے گرنے کے باوجود اپنا پیٹ نہیں پال سکتی۔ اس کی زندگی معاشی بدحالی میں گزرتی ہے۔ اس کو ساری زندگی جذباتی اعتبار سے ناآسودگی کے عالم میں رہنا پڑتا ہے۔ ہتک کی سوگندھی، خوشیا کی کانتا اور کالی شلوار کی سلطانہ، سب معاشی اعتبار سے بدحال اور جذباتی اعتبار سے ناآسودہ ہیں۔''اگرچہ وہ اس نظام اقدار کو بدلنے کا کوئی تصور نہیں پیش کرتے لیکن انسانی ہمدردی اور اس سماجی نظام کے خلاف احتجاج کا رویہ ضرور

موجود ہے۔

منٹو اور شوکت صدیقی دونوں ہی زیریں دنیا کے حقائق کو روشنی میں لا کر غلط سماجی نظام کے خلاف نفرت کے جذبات کو ابھارنے کی سعی کرتے ہیں اور ساتھ ہی ساتھ دونوں کا نقطۂ نظر انسانی ہے۔ منٹو اور شوکت صدیقی دونوں کے یہاں انسان دوستی کی خصوصیت مشترک ہے۔ شوکت صدیقی کی زیریں دنیا اگرچہ منٹو سے مختلف ہے، یہ جرائم کی دنیا ہے جہاں خلیفہ جی جیسے با اثر اور ہیبت ناک غنڈے کمسن بچوں کو جرائم کی تربیت دیتے ہیں۔ 'راتوں کا شہر' کا سانولے خان ہے، جسے اگر کوئی اجنبی ضرورت مند ہاتھ لگ جائے تو رات کے اندھیرے میں ہاتھ کی صفائی دکھانے کے لئے وہ اسے اپنا مددگار بنالیتا ہے۔ 'خداداد کالونی' کا یار محمد ٹینی ہے، 'خفیہ ہاتھ' کا بھورے خان ہے جو ایسا منچلا چور ہے کہ اگر کسی کو جان سے نہیں مارتا تو اس کے کان ضرور کاٹ لیتا ہے تا کہ اس کی ہیکڑی ختم ہو جائے۔ لیکن کیا شوکت صدیقی نے صرف اپنے افسانوں میں جرائم کی روداد پیش کی ہے یا وہ ہمیں جرائم کی سرپرستی کرنے والوں اور ان چوروں، ڈاکوؤں اور خطرناک مجرموں کو اپنے افسانے کی گرفت میں لے کر ان کے ذریعہ اپنا الو سیدھا کرنے والوں کا مکروہ چہرہ بھی دکھاتے ہیں۔ حقیقت تو یہ ہے کہ اس استحصالی نظام کے سارے کارندے اپنی پوری خباثت اور بددیانتی کے ساتھ ہمارے سامنے آتے ہیں اور گرے ہوئے اور دھتکارے ہوئے لوگوں کے اندر انسانی جذبات کی نشاندہی بھی ہوتی ہے۔

(۱۴۲) ''شوکت صدیقی نے مطالعۂ جرم کرتے ہوئے اس اصول کو پیش نظر رکھا ہے، مجرموں کی کردار نگاری میں شوکت صدیقی نے ایک نکتہ پر زور دیا ہے، مجرم جسے انسان دھتکار دیتے ہیں اس میں بھی بنیادی انسانی جذبہ موجود ہوتا ہے۔ اگر مناسب ماحول میسر آئے تو شاید انسانیت کی یہی چنگاری ان کے تمام جرائم کو خاکستر کر دے۔'' لیکن اس ماحول کو اپنانے کی راہ میں جہاں وہ انسانوں کی طرح جی سکیں اور سر بلند کر کے اپنی روزی کما سکیں، چھپے ہوئے ہاتھ اتنی رکاوٹیں کھڑی کر دیتے ہیں کہ وہ ساری عمر بھٹکنے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔ ان کا مقدر یا تو جیل کی کوٹھری ہوتی ہے یا پھانسی کا پھندا۔ اگر اتفاق سے کوئی مجرمانہ زندگی ترک کر کے شریفانہ زندگی گزارنے کا عزم بھی کرتا ہے تو روزگار نہیں ملتا، اس کا ماضی بھوت کی طرح اس کے ساتھ چمٹا ہوتا ہے۔ اگر کوئی شخص جرائم کی زندگی ترک کر کے کوئی روزگار حاصل کرنے میں کامیاب بھی ہو جاتا ہے تو وہاں بھی ایسے دھندے ہی ہوتے ہیں جو جرائم سے مختلف نہیں، چور بازاری، ملاوٹ، اسمگلنگ۔ لہٰذا حلال روزی پر اس کا اعتقاد متزلزل ہو جاتا ہے اور پھر وہ جرائم کی دنیا میں واپس آ جاتا ہے۔ شوکت صدیقی کے افسانہ 'خداداد کالونی' میں اسی حقیقت کا اظہار ملتا ہے۔

شوکت صدیقی نے جرائم سے زیادہ جرائم کے اسباب و نتائج سے بحث کی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے فن میں سماجی تجزیہ زیادہ گہرا ہے مگر اس سماجی تجزیے کی فنی تشکیل کے پیچھے ان کی افسانہ نگاری کی قوت ہے۔ (۱۴۳) ''شوکت صدیقی نے اپنی تحریروں میں زیریں دنیا کی جو حقیقت آفریں اور پُر قوت تشکیل کی ہے اس کی مثال اردو ہی نہیں، دنیا کی دوسری زبانوں کے ادب میں بھی مشکل سے ملتی ہے ان میں بدی کی صورت گری بھی خیر کے تصور کا پتہ دیتی ہے۔'' بدی اور بدصورتی کی راکھ میں چھپی ہوئی روشنی کی تلاش منٹو اور شوکت صدیقی کے افسانوی فن کا طرۂ امتیاز اور ان کے سماجی مشاہدے کی دین ہے۔ زندگی کو بے داغ دیکھنے کا جذبہ ان کے فن کا مجموعی تاثر ہے۔ انسان دوستی کی یہ لہر منٹو کے ان افسانوں میں زیادہ ابھرتی ہے جہاں وہ جرائم کی زیریں دنیا کے کرداروں کو انسانی ہمدردی کے ساتھ پیش کرتے ہیں اس ضمن میں ان کے دو افسانے 'ممد بھائی' اور 'بجلی پہلوان' کا ذکر ضروری ہے۔ بجلی پہلوان نامی گرامی غنڈہ ہے، بازار میں اس کی دھاک بیٹھی

ہوئی ہے۔ کسی کو اس کے سامنے دم مارنے کی مجال نہیں۔ اس کے زیر سایہ جوئے کے اڈے ٹھاٹ سے چلتے ہیں لیکن یہی بجلی پہلوان غریبوں، یتیموں اور بیواؤں کے حق میں فرشتہ رحمت سے کم نہیں۔ وہ اگرچہ ہندو ہے لیکن ایک مسلمان بیوہ کی بچی کی شادی کے لئے اس طرح مدد کرتا ہے کہ وہ دامن پھیلا پھیلا کر دعائیں دیتی ہے۔ وہ جب چاہتا ہے اور جس سے چاہتا ہے دوسروں کی مدد کے لئے ہزار دو ہزار آسانی سے نکلوالیتا۔ (۱۴۴)''لالہ جی نے دو ہزار روپے فوراً صندوقچی سے نکالے اور گن کر بجلی پہلوان کو دے دیئے، یہ روپے اس نے اس عورت کو پیش کر دیے، ماتا بھگوان کرے تمہاری بیٹی کے بھاگ اچھے ہوں۔ وہ عورت چند لمحات کے لئے نوٹ ہاتھ میں لئے بت بنی کھڑی رہی، غالباً اس کو اتنے روپے ایک دم مل جانے کی توقع نہیں تھی۔ جب وہ سنبھلی تو اس نے بجلی پہلوان پر دعاؤں کی بوچھاڑ کر دی۔''

منٹو کا افسانہ 'ممد بھائی' بھی ایک نامی گرامی غنڈے کی کہانی ہے۔ لیکن اس کے سینے میں ایک نرم اور پرشفقت دل موجود ہے۔ سارے فارس روڈ پر اس کی دھاک بیٹھی ہوئی ہے، اسے اپنی مونچھ بہت عزیز ہے اور شاید اسی مونچھ کے بل بوتے پر اس نے لوگوں پر اپنی دہشت بٹھا رکھی ہے ورنہ وہ اندر سے اتنا نرم دل ہے کہ کسی کے انجکشن لگتے نہیں دیکھ سکتا، کسی پر خنجر چلاتے ہوئے اگر اس کا ہاتھ ٹیڑھا ہو جائے تو مرنے والے سے زیادہ اسے تکلیف ہوتی ہے اور تاسف کا یہ احساس اسے پہروں مضمحل اور افسردہ رکھتا ہے۔ محلے والوں کے لئے اس کی ذات رحمت خداوندی ہے، کوئی بیمار ہے تو ممد بھائی اس کے لئے دوا دارو کا انتظام مفت کرتا ہے۔ بیوہ اور یتیم اس کے سائے میں زندگی گزارتے ہیں۔

(۱۴۵)''ممد بھائی اپنے علاقے کے ہر شخص کے شب و روز سے باخبر رہتا ہے، بمبئی جیسے بے حس اور بے روح شہر میں جہاں کوئی کسی کا پرسان حال نہیں ہوتا، جہاں اڑوس پڑوس میں کوئی مرے یا جئے کسی کو کانوں کان خبر نہیں ہوتی، ممد بھائی کو اپنے چیلے چانٹوں کے ذریعے ہر چھوٹے بڑے واقعے کی اطلاع ملتی رہتی ہے۔ کوئی بیمار ہو، کسی کو دکھ درد ہو، ممد بھائی فوراً اس کے یہاں پہنچ جاتا ہے۔ اس کی حاجت روائی کرتا ہے اور حسن سلوک سے اسے اپنا بنا لیتا ہے۔ ممد بھائی اپنے علاقے کا حاکم ہے، دادا ہے، نگہبان ہے۔''

منٹو کی زیریں دنیا کے تمام کردار اسی انسانی صفات سے مزین ہیں۔ 'بابو گوپی ناتھ' منٹو کا مشہور افسانہ ہے۔ بابو گوپی ناتھ کا تعلق اگرچہ جرائم کی زیریں دنیا سے نہیں وہ ایک عیاش رئیس زادہ ہے، اس نے طوائفوں کے کوچے میں عمر گزاری ہے اور نہایت فراخ دلی سے وہاں کی طوائفوں اور ان کے دلالوں پر اپنی دولت لٹائی ہے۔ وہ بیوقوف بھی نہیں اسے اچھی طرح معلوم ہے کہ یہاں دھوکہ ہی دھوکہ ہے اور خود کو دھوکہ دینے کے لئے وہ طوائفوں اور ان کے دلالوں کے ہاتھوں بڑی خوشی سے لٹتا ہے۔ لیکن ایک وقت ایسا آتا ہے جب اس کی قوت جواب دے جاتی ہے، وہ پہلا سا دم خم نہیں رہا، وہ اپنی نوجوان داشتہ زینت کی طرف سے بہت متفکر ہے۔ اس لئے کہ زینت بیحد سادہ لوح ہے، پُرخلوص ہے اس کے اندر طوائف پن نام کو نہیں۔ بابو گوپی ناتھ کی ترغیب کے باوجود وہ مالی اعتبار سے گاہک کو پھانسنے اور اپنا اُلّو سیدھا کرنے کے گر نہیں سیکھ پائی۔ بابو گوپی ناتھ نے دنیا دیکھی تھی اس سے پہلے کہ زینت کا اس بازار میں برا حشر ہو اپنے خلوص اور سادگی کی بناء پر وہ برباد ہو جائے، بابو گوپی ناتھ اسے اپنی بیٹی کی طرح اس کی کسی شریف اور بھلے آدمی سے شادی کروانی چاہتا ہے۔ زینت کے لئے اس کے دل میں باپ کی محبت جنم لیتی ہے وہ اپنی آخری جائیداد بیچ کر زینت کی شادی دھوم دھام سے کرتا ہے۔ اس طرح اس کے بے قرار دل کو سکون مل جاتا ہے۔ (۱۴۶)''بابو گوپی ناتھ مروّجہ اخلاقی قدروں کی رو سے چھٹا ہوا بدمعاش ہے، عیاش اور رند خانہ خراب ہے۔ لیکن اس بدی کے خول میں ایک نیک باطن ہے، اس کی روح پاکیزہ ہے، اس کا دل بڑا ہے، اس کے پاس خلوص، ہمدردی اور دوستی کا بے پناہ جذبہ

ہے، خلوص اس کے اپنے پاس ہے اور وہ دوسروں کے خلوص کی قدر کرتا ہے اگر وہ زینت کا سا سچا خلوص ہو۔''

بابو گوپی ناتھ کے برعکس سہائے سماج کا معتوب فرد ہے وہ طوائفوں کا دلال ہے، اس قابل نفرت پیشے سے متعلق ہوتے ہوئے بھی اس کے اندر منافقت نہیں، اس کا ظاہر تو گندا ہے لیکن باطن پاکیزہ اور شفاف۔ جب فرقہ وارانہ فساد میں راہ چلتے کوئی اسے چھری مار کر زخمی کر دیتا ہے تو موت کے دروازے پر بھی اسے اپنی فکر نہیں اس کے پاس ایک طوائف کے کچھ روپے اور زیور ہیں، یہ طوائف مسلمان ہے اور سہائے ہندو، لیکن مرنے سے پہلے وہ چاہتا ہے کہ یہ امانت سلطانہ تک پہنچ جائے تا کہ وہ سکون سے مر سکے۔ (۱۴۷)''بابو گوپی ناتھ، ممد بھائی اور سہائے منٹو نے یہ تین شیطان فرشتے اردو ادب کو عطا کر کے اسے ہمیشہ کے لئے اپنا ممنون بنا لیا ہے۔''

منٹو کا موضوع نہ صرف جنس ہے اور نہ صرف نفسیات بلکہ جنسی اور نفسیاتی موشگافیوں کی تہہ میں انسان دوستی کی لہر سب سے زیادہ نمایاں ہے۔ منٹو کا انسان سماجی انسان ہے اور اسی حوالے سے منٹو نے انسان کے مقام اور مرتبے کا تعین کیا ہے اور اسے اپنے افسانوں کے ذریعہ ابدیت عطا کی ہے۔ شوکت صدیقی کے افسانے 'خدا داد کالونی' کا یار محمد ٹینی اور منٹو کے افسانے 'ممد بھائی' میں بڑی مماثلت پائی جاتی ہے۔ دونوں کا تعلق جرائم کی اندھیری دنیا سے ہے۔ لیکن منٹو اور شوکت صدیقی جب ہمیں ان کے روشن اور پاکیزہ باطن سے روشناس کراتے ہیں تو ہمارا انسانیت پر یقین پختہ ہو جاتا ہے اور ہمیں ان برے اور خس و خاشاک کی طرح رد کئے ہوئے انسانوں سے ہمدردی محسوس ہوتی ہے۔ ایک سچے فنکار کے فن کی منتہا یہی ہے کہ وہ انسانیت پر انسان کے اعتماد کو بحال کرے۔ ٹینی کی طبعی سادگی بڑی توانائی کی حامل ہے۔

ہندوستان کی تقسیم اور پاکستان کے قیام نے اردو افسانے کو ایک نئی جہت سے روشناس کیا۔ یہ تو نہیں کہا جا سکتا کہ تقسیم کے بعد یا تقسیم کی وجہ سے فسادات کا سلسلہ شروع ہوا، جس نے اردو افسانوں کی دنیا بدل دی بلکہ فسادات ہندوستان میں تقسیم سے پہلے بھی ہوتے رہے تھے۔ مگر نہایت وسیع پیمانے پر تقسیم کے کچھ پہلے اور بعد میں جو فسادات رونما ہوئے ان کی نظیر دنیا کے کم ملکوں میں ملے گی۔ برصغیر کی تقسیم کے بعد بھی فسادات کا ہولناک سلسلہ جاری رہا۔ ان فسادات میں جس درندگی اور شقاوت سے کام لیا گیا، اس کے اثرات اردو کے افسانوی ادب پر بڑے گہرے نظر آتے ہیں۔ جن افسانہ نگاروں نے فسادات اور اس کے ساتھ جڑے ہوئے دیگر مسائل یعنی ہجرت اور مہاجر کیمپوں میں رونما ہونے والے واقعات کو موضوع بنایا ان میں منٹو بڑی اہمیت رکھتے ہیں۔

برصغیر کی تاریخ میں یہ اس دور کا بڑا سانحہ تھا۔ ہمارے افسانہ نگاروں نے تقسیم اور فسادات کو ادب میں اپنے اپنے نقطۂ نظر سے پیش کیا، بعض لکھنے والے افراط و تفریط کا بھی شکار ہوئے۔ لیکن منٹو کا زاویۂ نظر انسانی تھا، فسادات کے موضوع پر منٹو نے بہت لکھا لیکن مقدار اور معیار دونوں اعتبار سے منٹو کے افسانے انسان پر انسان کے کھوئے ہوئے اعتماد کو بحال کرنے میں مدد دیتے ہیں۔ تقسیم سے پہلے منٹو بمبئی کی فلمی دنیا سے منسلک تھے، زندگی خوشحالی سے گزر رہی تھی لیکن منٹو نے اس جمی جمائی زندگی کو چھوڑ کر آخر میں خود بھی ہجرت کی اور ہندوستان سے پاکستان آ گئے۔ پاکستان آنے کے بعد منٹو کی زندگی بڑی آزمائشوں سے گزری لیکن ان کے افسانوی ادب میں چند ایسے نئے موڑ سامنے آئے جو ان کی فنی عظمتوں کو نمایاں کرتے ہیں۔ (۱۴۸)''بلکہ اس لحاظ سے بھی کہ اس میں ہم منٹو کو ایک نیا منٹو پاتے ہیں، اس انقلاب نے جو تقسیم کی صورت میں رونما ہوا تھا، منٹو کے فن کو مزید جلا بخشی۔''(۱۴۹)''میں نے اس خون کے سمندر میں غوطہ لگایا جو انسان نے انسان کی رگوں سے بہایا تھا اور چند موتی چن کر لایا۔ عرق انفعال کے، مشقت کے، جو اس نے اپنے بھائی کے خون کا آخری قطرہ بہانے

میں صرف کی تھی ان آنسوؤں کے جو اس جھنجھلاہٹ میں کچھ انسانوں کی آنکھوں سے نکلے تھے کہ وہ اپنی انسانیت کیوں ختم نہیں کر سکے، یہ موتی میں نے اپنی کتاب 'سیاہ حاشئے' میں پیش کیے۔''

یہ کہا جا سکتا ہے کہ اس دور میں جب انسانیت کا کوئی معیار باقی نہ رہا تھا، منٹو نے سب سے زیادہ انسانیت کی آبرو رکھی۔ ان کے تمام افسانے خواہ وہ اغوا یا عورت کے ساتھ زیادتی جیسے مذموم فعل سے متعلق ہوں، جیسے 'کھول دو' اور 'شریفن' یا مہاجرین کیمپ میں اپنوں کے ظلم و زیادتی سہنے والی لڑکی کا المیہ ہو یا جن کا براہِ راست فساد اور خون ریزی سے تعلق ہو جیسے 'ٹھنڈا گوشت'۔ منٹو نے ہر جگہ انسانیت کی پاسداری کی اور اس کے تقدس کا احترام کیا۔ قیام پاکستان کے بعد ان کے لکھے ہوئے افسانوں میں ایک ایسی ارتقائی کیفیت ملتی ہے جیسے منٹو نے خود کو پالیا ہو۔ (۱۵۰) ''منٹو کے افسانچے 'سیاہ حاشئے' ان کے خاکے، مضامین اور ڈرامے جن میں مختصر ڈراموں کے علاوہ طویل ڈرامہ 'اس منجدھار میں' بھی شامل ہے اور ان کے ابتدائی افسانوں سے لیکر آخری زمانے کے افسانوں تک تحریر کا جو سلسلہ ملتا ہے اس میں منٹو کی شخصی اور ذہنی صورتوں کی کئی تہیں سامنے آتی ہیں۔'' اس کے علاوہ بھی منٹو نے بابو گوپی ناتھ، سہائے، خوشیا، موزیل جیسے افسانے بھی لکھے۔ یہ افسانے محض جذبات کے ابال کا نتیجہ نہیں بلکہ ان میں فکر کی پختگی اور انسانی ہمدردی کے آثار و نقوش موجود ہیں۔ (۱۵۱) ''دراصل یہ افسانے فسادات کے بارے میں نہیں بلکہ انسان کے بارے میں ہیں۔ مجھے یہ دیکھ کر فخر ہوتا ہے کہ فسادات سے متعلق تجربات کو ادبی طریقے سے سب سے پہلے پاکستان کے ایک ادیب نے استعمال کیا ہے اور اپنے دماغ کو ہنگامی سنسنی پیدا کرنے سے ہٹا کر ادبی تخلیق میں لگایا ہے۔ منٹو نے ہر قسم کے مفادات سے بے نیاز ہو کر صرف انسانی معنویت، انسانی صداقت تلاش کی ہے، یہی ادب ہے۔''

فسادات پر منٹو نے جو کچھ لکھا انتہائی معروضیت اور غیر جانب داری سے کام لیتے ہوئے لکھا، خاص طور سے فسادات میں عورتوں پر جو کچھ گزری وہ ہر لحاظ سے انتہائی شرمناک اور انسانیت کی تذلیل تھی۔ منٹو نے 'کھول دو' اور 'شریفن' میں عورت کے اس المیے کو نہایت فنی ہنر مندی سے پیش کیا ہے۔ (۱۵۲) ''کھول دو زبردست افسانہ ہے اور فسادات پر لکھے گئے بہترین افسانوں میں سے ہے۔ اس کے اختتام کا اثر اتنا زیادہ ہے کہ افسانے کی دوسری تفصیلات غیر اہم اور قابل فراموش معلوم ہوتی ہیں۔''

(۱۵۳) ''ڈاکٹر نے اسٹریچر پر پڑی ہوئی لاش کی طرف دیکھا، اس کی نبض ٹٹولی اور سراج الدین سے کہا کھڑکی کھول دو۔ سکینہ کے مردہ جسم میں جنبش پیدا ہوئی، بے جان ہاتھوں سے اس نے ازار بند کھولا اور شلوار نیچے سرکا دی، بوڑھا سراج الدین خوشی سے چلایا، زندہ ہے میری بیٹی زندہ ہے۔ ڈاکٹر سر سے پیر تک پسینے میں غرق ہو گیا۔''

استعجاب کے یہ پہلو اور چونکانے والے یہ اختتام 'کھول دو' کے علاوہ فسادات کے بارے میں لکھے ہوئے دوسرے افسانوں میں بھی موجود ہیں۔ ٹھنڈا گوشت منٹو کا ایسا افسانہ ہے جس کا شمار فسادات پر لکھے گئے بہترین افسانوں میں ہوتا ہے۔ یہاں بھی افسانہ کا اختتام تحیر اور استعجاب کی کیفیت پیدا کرتا ہے۔ مرتے ہوئے ایشر سنگھ کا اعتراف گناہ ہمیں یہ احساس دلاتا ہے کہ وہ بداعمال اور درندہ صفت ہے، لیکن اس سنگین حادثے کے بعد اس کے اندر کا سویا ہوا انسان بیدار ہو جاتا ہے اور اپنی ضمیر کی لعنت میں گرفتار ہو کر اس کی قوت مردی ختم ہو جاتی ہے۔ (۱۵۴) ''ایشر سنگھ کے حلق سے بمشکل یہ الفاظ نکلے، میں نے پتہ پھینکا تھا لیکن ...... لیکن اس کی آواز ڈوب گئی، کلونت کور نے اسے جھنجھوڑا، پھر کیا ہوا؟ ایشر سنگھ نے اپنی بند ہوتی ہوئی آنکھیں کھولیں اور کلونت کور کے جسم کی طرف دیکھا جس کی بوٹی بوٹی تھرک رہی تھی، وہ...... وہ مری ہوئی تھی۔ لاش تھی بالکل ٹھنڈا گوشت...... جانی مجھے اپنا ہاتھ دے، کلونت کور نے اپنا ہاتھ ایشر سنگھ کے ہاتھ پر رکھا جو

برف سے بھی زیادہ ٹھنڈا تھا۔''منٹو نے جس پشیمانی کا ذکر کیا ہے وہ غیر معمولی اور حیرت انگیز ہے۔ (۱۵۵)''انسان حیوان ہو کر بھی انسانیت کی طرف واپس آسکتا ہے، انسان جبلی طور پر انسانیت کے کھونٹے سے اس طرح بندھا ہے کہ وہ غیر انسانی فعل کرتے ہوئے بھی اپنے اندر کے انسان کا گلا نہیں گھونٹ سکتا۔ منٹو کا انسان شیطانیت اور فرشتگی ،معصیت اور معصومیت کا امتزاج ہے اور ایشر سنگھ اس کی نمائندہ مثال ہے۔''

(۱۵۶)''ٹھنڈا گوشت ہندو مسلم فرقہ وارانہ فساد پر لکھے گئے تمام افسانوں میں اپنی نوعیت کا واحد افسانہ ہے، جس میں انسانیت، بہیمیت کے تاریک غاروں سے آواز دیتی نظر آتی ہے۔''

منٹو نے فسادات پر بہت لکھا ہے لیکن ان کا رویہ دوسروں سے الگ اور انسانی رہا ہے۔ فسادات پر منٹو نے جو ادب تخلیق کیا اس میں نفسیاتی حقائق کے ساتھ بدترین حالات میں بھی درندگی اور وحشت کے اندھیرے میں انسانیت کے چراغ کو روشن رکھا ہے۔ فسادات کے بارے میں منٹو کے افسانے تعداد کے لحاظ سے کم نہیں لیکن ان میں ایک ایسا افسانہ بھی ہے جو ہمارے سیاست دانوں کی آنکھیں کھولنے کے لئے کافی ہے۔ ٹوبہ ٹیک سنگھ ایسا افسانہ ہے جس میں منٹو نے پاگلوں کی نفسیات کا کامیابی کے ساتھ تجزیہ کیا ہے۔ اس افسانے کا تعلق فسادات سے تو نہیں لیکن فسادات کے بعد نقل مکانی کا جو سلسلہ شروع ہوا تو قیدیوں کے تبادلے کا سمجھوتا بھی دونوں ملکوں کے مابین ہوا۔ پھر پاگلوں کے تبادلے کا خیال بھی آیا۔ ٹوبہ ٹیک سنگھ اپنی رمزیت، تہہ داری، انسان دوستی کے لحاظ سے منٹو کا شاہکار ہے۔ 'ٹوبہ ٹیک سنگھ' میں نہ جنس ہے نہ عریانیت اور فحاشی، جسے اعتراض کرنے والے منٹو کا ٹریڈ مارک کہتے ہیں۔ یہاں پاگل انسانوں کے احساسات اور جذبات کی ایسی ترجمانی ملتی ہے، جو درس عبرت بن جاتی ہے۔

پاگل بشن سنگھ کو نہ ہندوستان سے غرض ہے نہ پاکستان سے۔ وہ تو ٹوبہ ٹیک سنگھ میں رہنا چاہتا ہے۔ اسے ٹوبہ ٹیک سنگھ سے پیار ہے اس لئے کہ اس سرزمین میں اس کی جڑیں ہیں۔ وہ سب سے یہی سوال کرتا ہے کہ ٹوبہ ٹیک سنگھ کہاں ہے، ہندوستان میں یا پاکستان میں۔ لیکن اسے کوئی تشفی بخش جواب نہیں ملتا۔ منٹو نے یہاں بشن سنگھ کے بے معنی الفاظ سے معنی اور مفاہیم کی ایک نئی دنیا پیدا کی ہے۔ تبادلے کے وقت بشن سنگھ کی جب باری آئی اور اس کے نام کا اندراج کیا جانے لگا تو اس نے پھر پوچھا ٹوبہ ٹیک سنگھ کہاں ہے؟ اور یہ جاننے کے بعد کہ ٹوبہ ٹیک سنگھ پاکستان میں ہے اس کے قدم جیسے زمین میں گڑ گئے۔ سپاہیوں کی زبردستیوں کے باوجود کوئی اسے اپنی جگہ سے ہلانے میں کامیاب نہ ہوسکا، وہ اپنی سوجی ہوئی ٹانگوں پر اس طرح کھڑا ہوگیا جیسے کوئی طاقت اسے وہاں سے ہلا نہیں سکتی۔ وہ اسی طرح کھڑا رہا اور پاگلوں کے تبادلے کا کام جاری رہا۔ منٹو کے یہاں اختتام میں افسانے کا مجموعی تاثر شدت اختیار کر جاتا ہے، یہاں بھی وہی کیفیت ہے۔

(۱۵۷)''آدمی چونکہ بے ضرر تھا اس لے اس سے مزید زبردستی نہیں کی گئی۔ اس کو وہیں کھڑا رہنے دیا گیا اور تبادلے کا باقی کام ہوتا رہا۔ سورج نکلنے سے پہلے ساکت وسامت بشن سنگھ کے حلق سے ایک فلک شگاف چیخ نکلی اور ادھر کئی افسر دوڑے آئے اور دیکھا کہ وہ آدمی جو پندرہ برس تک دن رات اپنی ٹانگوں پر کھڑا رہا تھا، اوندھے منہ لیٹا ہے، ادھر خاردار تاروں کے پیچھے ہندوستان تھا۔ ادھر ویسے ہی خاردار تاروں کے پیچھے پاکستان درمیان میں زمین کے اس ٹکڑے پر جس کا کوئی نام نہیں تھا ٹوبہ ٹیک سنگھ پڑا تھا۔''

ٹوبہ ٹیک سنگھ میں منٹو نے ہجرت کے کرب اور زمین کے ساتھ انسان کے جذباتی اور روحانی لگاؤ کو فنی چابکدستی کے ساتھ پیش کیا ہے۔ منٹو نے آزادی کے بعد سیاسی اور سماجی زندگی کو اپنی تنقید کا نشانہ بنایا۔ پاکستان میں خود غرضیوں، منافقتوں اور ذاتی منفعت کا جو دور

دورہ تھا منٹو کے لئے یہ سب کچھ خلاف توقع تھا۔'دیکھ کبیرا رویا' میں منٹو نے اس صورتحال کو اچھی طرح پیش کیا ہے۔'دیکھ کبیرا رویا' میں واقعی ایک سچے محبِ وطن کے تاثرات ملتے ہیں۔(۱۵۸)''دس بارہ ہزار کے مجمع میں ایک آدمی تقریر کر رہا تھا، بھائیوں بازیافتہ عورتوں کا مسئلہ ہمارا سب سے بڑا مسئلہ ہے، اس کا حل ہمیں سب سے پہلے سوچنا ہے، اگر ہم غافل رہے تو یہ عورتیں قحبہ خانوں میں چلی جائیں گی، فاحشہ بن جائیں گی، سن رہے ہو فاحشہ بن جائیں گی۔تمہارا فرض ہے کہ تم ان کو اس خوفناک مستقبل سے بچاؤ اور اپنے گھروں میں ان کے لئے جگہ پیدا کرو۔اپنی، اپنے بھائی یا اپنے بیٹے کی شادی کرنے سے پہلے تمہیں ان عورتوں کو ہرگز ہرگز فراموش نہیں کرنا چاہئے۔کبیرا پھوٹ پھوٹ کر رونے لگا۔تقریر کرنے والا رک گیا، کبیرا کی طرف اشارہ کر کے اس نے بلند آواز میں حاضرین سے کہا دیکھو اس شخص کے دل پر کتنا اثر ہوا ہے، کبیرا نے گلوگیر آواز سے کہا، لفظوں کے بادشاہ تمہاری تقریر نے میرے دل پر کچھ اثر نہیں کیا۔میں نے جب سوچا کہ تم کسی مالدار عورت سے شادی کرنے کی خاطر اب تک کنوارے بیٹھے ہو تو میری آنکھوں میں آنسو آ گئے۔'' یہ طنز بے حد کاٹ رکھتا ہے لیکن منٹو نے اپنی فطری جرأت اور بے خوفی سے کام لیتے ہوئے معاشرے کو آئینہ دکھایا ہے۔

(۱۵۹)''منٹو نے آزادی کے بعد بھی ایسے افسانے لکھے ہیں جن میں سیاست براہِ راست موضوع ہے اور جن میں انسانی احساس کے ساتھ پاکستانی قومیت واضح طور پر موجود ہے۔ان افسانوں میں 'یزید'، 'ٹیٹوال کا کتا'، 'جھوٹی کہانی' اور 'آخری سلیوٹ' کا ذکر کیا جاسکتا ہے۔'یزید' میں نہری پانی کے بند کرنے کو موضوع بنایا گیا ہے اور دوسرے افسانے تنازعہ کشمیر کے پس منظر میں لکھے گئے ہیں۔''

پاکستان آنے کے بعد یہاں بھی منٹو کی بے خوفی، جرأت اور انسان دوستی اور حب الوطنی کی نمائندگی ان کے افسانوں سے ہوتی ہے۔منٹو کبھی مصلحت کا شکار نہیں ہوئے بلکہ اس نئی مملکت کے وجود میں آنے کے بعد یہاں جو افراتفری اور لوٹ کھسوٹ کا بازار گرم تھا منٹو اور شوکت صدیقی دونوں کے یہاں ان حالات کی عکاسی ملتی ہے۔(۱۶۰)''مجھے غصہ تھا اس لئے کہ میری بات کوئی نہیں سنتا۔تقسیم ملک کے بعد ملک میں افراط و تفریط کا عالم تھا، جس طرح لوگ مکان اور ملیں الاٹ کرا رہے تھے اسی طرح وہ بلند مقاموں پر بھی قبضہ کرنے کی جدوجہد میں مصروف تھے۔کوئی ایک لمحے کے لئے بھی نہیں سوچتا تھا کہ اتنے بڑے انقلاب کے بعد حالات وہ نہیں رہیں گے جو پہلے تھے۔پرانی پگڈنڈیاں، بڑی سڑکیں بنیں گی یا ان کا وجود ہی مٹ جائے گا۔اس کے متعلق وثوق سے اس وقت کچھ بھی نہیں کہا جاسکتا، غیر کی حکومت اور اپنوں کی حکومت میں کیا فرق ہوگا، اس کے بارے میں حتمی طور پر کوئی قیاس آرائی نہیں ہو سکتی تھی۔فضا کیسی ہوگی اور اس میں خیالات و احساسات کی نشوونما کیوں کر ہوگی۔''

منٹو نے فسادات پر ہی نہیں لکھا بلکہ قیام پاکستان کے بعد جب انھوں نے اس ملک سے وفا کا رشتہ استوار کیا تو معاشرتی سماجی اور سیاسی مسائل کے بارے میں بڑی ہوش مندی کے ساتھ قلم اٹھایا اور وہی لکھا جس کا ان کے ضمیر نے مطالبہ کیا۔شوکت صدیقی اور منٹو کے فن کی سرحدیں یہاں قریب ہو جاتی ہیں۔شوکت صدیقی کے افسانوی ادب میں بھی بڑی خوبی اور کامیابی سے آزادی کے بعد نقل مکانی نے جو تہذیبی، معاشرتی اور جذباتی مسائل پیدا کئے انھیں موضوع بنایا گیا ہے۔وہ ادب جو فسادات کے دوران تخلیق ہوا اس میں جذباتیت زیادہ اور ٹھہراؤ کم ہے۔لیکن کچھ وقت گزرنے کے بعد جب جذباتی طلاطم کچھ کم ہوا تو یہ بات سامنے آئی کہ فسادات، قتل، خونریزی، اغوا اور دہشت گردی کے علاوہ بہت سے ایسے مسائل ہیں جن کا تعلق انسانی زندگی سے گہرا ہے۔(۱۶۱)''آزادی سے پہلے اردو افسانوں کا موضوع اگرچہ وسیع تھا لیکن آزادی کے بعد حالات و مسائل بدلے تو اردو افسانوں نے بھی ایک نیا رنگ اختیار کیا اور افسانہ نگاروں نے

نئے موضوعات کو اپنے افسانوں میں جگہ دی، جن میں ہجرت، فسادات، فسادات سے پیدا ہونے والے حالات و مسائل، مہاجرین کی پناہ گیری اور دوبارہ آبادکاری کا انتظام ان کی دردناک زندگی کی تصویر کشی یہ سارے نئے موضوعات افسانے میں شامل ہوئے۔'' ملک کی تقسیم کے ساتھ ہجرت کا سلسلہ شروع ہوا اور لاکھوں انسان اپنے وطن، اپنے مال و اسباب اور عزیز ترین ہستیوں سے بچھڑ کر ایک نئی سرزمین اور نئے ملک میں وارد ہوئے۔ یہ ایک تاریخی اور تہذیبی انقلاب تھا اور اس کے گہرے اثرات انفرادی اور اجتماعی زندگی پر مرتب ہوئے۔ ہجرت نے لاتعداد مسائل کو جنم دیا تھا اور انسانی قدروں کی بنیادیں متزلزل ہو رہی تھیں۔ حکومت اپنے امکان بھر مہاجرین کی آبادکاری کے مسائل سے نمٹ رہی تھی لیکن یہ ایسا زخم تھا جو آسانی سے مندمل ہوتا نظر نہیں آتا تھا۔(۱۶۲)'' پاکستان معرض وجود میں آیا تو ہر طرف سینکڑوں مسائل کی آندھیاں چل رہی تھیں جو اس نرم و نازک پودے کو جڑ سے اکھاڑ سکتی تھیں، ان میں سب سے بڑا مسئلہ انتقال آبادی اور مہاجرین کی آبادکاری کا تھا۔ اس کے علاوہ انتظامی، معاشی اور مالی مسائل اس قدر گمبھیر تھے کہ آج ہم مڑ کر واپس دیکھتے ہیں تو ان مسائل و مصائب سے نکل کر پاکستان کا ایک آزاد مملکت کی حیثیت سے زندہ رہنا اور ترقی کرنا ایک کرامت لگتی ہے۔'' شوکت صدیقی نے ان مسائل پر بھی قلم اٹھایا ہے اور فسادات سے زیادہ ہجرت کے کرب کو اپنا موضوع بنایا ہے۔ پاکستان میں جو نیا معاشرہ وجود میں آیا تھا اس میں اخلاقی اقدار اور خلوص و یکجہتی کی جگہ خود غرضی اور منافقت کا دور دورہ تھا، ایک جمے جمائے معاشرے کو چھوڑ کر آنے والے لوگ اپنے معاشرے کی اچھی روایات، رواداری، ایثار اور بے غرضی جیسے صفات کو بھی پیچھے چھوڑ آئے تھے۔

شوکت صدیقی نے اس نئے معاشرے میں مہاجرین کی زندگی کے بہت سے گہرے گمبھیر اور سنگین مسائل کو اپنا موضوع بنایا ہے۔ شوکت صدیقی اس لحاظ سے منفرد ہیں کہ انھوں نے اس ہنگامی دور کے ہنگامی مسائل کی جگہ عام مہاجرین کے سیاسی، سماجی اور معاشی مسائل کو اپنے افسانوں کا موضوع بنایا۔ خاص کر اس نئی مملکت میں لوگوں نے کتنی تیزی اور چالاکی سے اپنی شناخت تبدیل کر لی، کتنی آسانی سے ضمیر کا سودا کر لیا، ناجائز کلیم اور الاٹمنٹوں کے ذریعے کس طرح راتوں رات امیر کبیر بن گئے، یہ سب شوکت صدیقی کے موضوعات ہیں۔ نامی گرامی فنکار، فن کی ناقدردانی کی اس فضا میں زندہ رہنے کے لئے موچی کا پیشہ اختیار کرنے پر مجبور ہوئے، سر چھپانے کی جگہ کی تلاش میں لوگوں کو تلخ ترین تجربات سے گزرنا پڑا۔ اجنبی سرزمین میں زندہ رہنے کے لئے ہاتھ پیر مارنے والوں کی یہ داستان بھی انتہائی اندوہناک ہے۔ میرے خیال میں پاکستان کے اوّلیں دور کے معاشرے کی یہ کہانیاں ایک تاریخی دستاویز سے کم نہیں۔ منٹو کے یہاں فساد اور اغوا کی اندوہناک کہانیاں ہیں اور شوکت صدیقی کے یہاں ہجرت کا کرب اپنی تمام تر تلخیوں اور سچائیوں کے ساتھ موجود ہے۔

شوکت صدیقی کا افسانہ 'اندھیرا اور اندھیرا' ہجرت کے کرب اور معاشی مجبوریوں کی دکھ بھری داستان ہے۔ 'اندھیرا اور اندھیرا' صرف ایک اسرار اور اس کے خاندان کی تباہی اور بربادی کی داستان نہیں بلکہ اس نئی مملکت سے اپنی امیدیں وابستہ کرنے والے بہت سے اسرار جیسے جوانوں کی داستان ہے جو اپنی زندگی کا اندھیرا دور کرنے اور اپنے خاندان کے بہتر مستقبل کی تلاش میں یہاں آئے لیکن یہاں ان کی زندگی کا اندھیرا اور بڑھ گیا۔ ہندوستان میں اسرار روزنامہ نقیب کا نیوز ایڈیٹر تھا، بری بھلی گزر رہی تھی، لیکن پاکستان بننے کے بعد اخبار کی پالیسی بدل گئی، اسے مسلم لیگ کے حق میں ایڈیٹوریل لکھنے پر ملازمت سے الگ کر دیا گیا۔ بے روزگاری نے خاندان میں نفرت اور دشمنیوں کو جنم دیا اس لئے کہ بھوک آدمی کو انتہائی خود غرض بنا دیتی ہے۔ معاشی بدحالی نے گھر کا سکون ختم کر دیا تھا ہر وقت کے جھگڑے اور فساد نے اسرار کی زندگی اجیرن کر دی تھی۔ آخر نئے ملک میں قسمت آزمانے کے لئے وہ گھر والوں کو بتائے بغیر ہی پاکستان جانے والے

قافلے میں شامل ہوگیا۔ یہ سفر انتہائی پر مصائب اور تکلیف دہ تھا۔ ریت کے چٹیل میدان، پانی کی کمیابی، گرم لو کے جھکڑ اور دیگر مصائب کا سامنا تھا۔(۱۶۳)''دھوپ کی تمازت سے سر تپتے تھے، گرم گرم بالو جوتوں میں اس طرح گھس جاتی کہ پیروں کے تلوے سلگنے لگتے۔کوئی سن رسیدہ اور لاغر عورت چلتے چلتے لڑکھڑا کر گر پڑتی تو بچوں کی طرح چیخ چیخ کر روتی۔ایک بوڑھا ٹیلے کے پاس بے ہوش پڑا تھا، دھوپ تیز ہو چکی تھی۔ ریگستانی ہوائیں ناگاہ شور کرتی امڈتیں تو سب کے چہروں پر وحشت برسنے لگتی۔''

آفت زدہ لوگوں کی یہ تصویریں ہجرت کے کرب سے بھرپور ہیں۔ ٹھنڈے سائے اور بھرے پرے گھروں سے محروم کر دیے جانے والے لوگ اس سفر کے کرب اور اذیت کو بہتر مستقبل کی امید کے سہارے جھیل لیتے ہیں۔ مگر یہاں بھی ان کے سہانے خواب افراتفری، انتشار، اقربا پروری اور اخلاقی انحطاط کی چٹانوں سے ٹکرا کر چور چور ہو جاتے ہیں۔

پاکستان آنے کے بعد اسرار کی ملاقات اپنی ماں سے ہوتی ہے جنھیں وہ اپنے پیچھے بے سہارا چھوڑ آیا تھا۔ بیٹے کی تلاش میں ماما کی ماری ماں پاکستان آ جاتی ہے۔ پیٹ کی آگ بجھانے کے لئے وہ بھیک مانگنے پر مجبور ہے۔(۱۶۴)''بیٹا اللہ کے نام پر کچھ دیتے جاؤ دو وقت کی بھوکی ہوں۔'' اسرار کی ملاقات ماں اور بہنوں سے جن حالات میں ہوتی ہے وہ انتہائی مایوس کن ہیں۔قائد آباد میں مہاجروں نے جھگیوں کا شہر آباد کر لیا تھا۔(۱۶۵)''یہ مہاجروں کی بستی تھی جو ہندوستان کے مختلف علاقوں سے پاکستان آئے تھے۔ ان میں ایسے علاقوں کے لوگ بھی شامل تھے جہاں فسادات نہیں ہوئے تھے۔وہ فسادات کے خوف سے گھبرا کر آئے تھے یا تلاش معاش کے لئے آئے تھے۔ وہ ہر وقت یہ رونا روتے کہ پاکستان کے لئے سب کچھ قربان کر کے لٹ پٹ کر آئے ہیں، وہ اپنی داستان الم سناتے تھے اور تماشائے اہل کرم دیکھتے تھے۔ جعلی کلیم بنواتے تھے اور ہندوؤں کی چھوڑی ہوئی متروکہ جائیداد کے الاٹمنٹ کے لئے سرگرداں رہتے تھے۔ان کے چہروں پر ہر وقت روکھا پن چھایا رہتا تھا۔عورتیں دن بھر چیخ چیخ کر لڑا کرتیں، شام کو جب مرد اپنے کام دھندے سے واپس آتے تو کتنے ہی گھروں سے گالیاں بکنے کی آوازیں ابھرتیں۔ عورتیں چلا چلا کر روتیں۔''

شوکت صدیقی نے یہاں معاشرتی حقائق کو بنیاد بنا کر مہاجرین کے مختلف اقسام اور ان کی زندگی کی ناہمواریوں اور معاشی زبوں حالی کو جس طرح پیش کیا ہے وہ کسی ایک انسان کا المیہ نہیں بلکہ پورے معاشرے کا المیہ بن گیا ہے۔جھگیوں میں بسنے والے لوگوں میں ہر طرح کے لوگ شامل ہیں۔ وہ بھی جو پاکستان ذاتی منفعت کے لئے اور بہتی گنگا میں ہاتھ دھونے آئے ہیں اور ایسے بھی ہیں جنھیں شدید جانی اور مالی نقصان کا شکار ہو کر بے سہارا اور بے آسرا ہونا پڑا ہے۔ان جھگیوں میں اچھے اچھے خاندانی شرفا بھی ڈیرا ڈالے ہوئے ہیں اور متوسط طبقے کے لوگ بھی جو صبح سے شام تک روزگار اور جائے رہائش کی تلاش میں حیران اور سرگرداں شام پڑے مایوس لوٹتے ہیں۔ بھوک اور افلاس نے ان جھگیوں کے مکینوں کو اخلاقی انحطاط کا شکار بنا دیا تھا۔ چھوٹے چھوٹے بچے جنسی مریض ہو گئے تھے۔ اسرار کے چھوٹے بھائی انور کو غنڈوں نے جنسی تشدد کا نشانہ بنایا تھا۔جھگیوں پر پولیس کا چھاپہ بھی پڑتا، بھوک مٹانے کے لئے عورتیں جسم فروشی پر مجبور ہو گئیں تھیں۔(۱۶۶)''رات بھر پولیس والے قحبہ خانوں کی ٹوہ میں منڈلایا کرتے، پھر رات گئے کوئی رکشہ یا وکٹوریہ سناٹے میں آ کر رکتی اور کتنی ہی جھگیوں میں سرگوشیاں سنائی پڑتیں۔ ہلکے ہلکے قہقہے گونجتے، کبھی کبھار کوئی ہنگامہ بھی برپا ہوتا۔صبح ہوتی تو مریل جسموں والے بچے شور مچانا شروع کر دیتے، کم سنی ہی میں انھیں عورت کے جسم کے پوشیدہ حصے سے واقفیت ہو گئی تھی جن کو وہ بات بات پر بڑی فراخدلی سے استعمال کرتے۔'' مہاجرین کی زندگی کی یہ ساری المناک روداد سماجی زندگی کے ہر پہلو کا احاطہ کرتی ہے۔

شوکت صدیقی نے اپنے افسانہ خان بہادر میں نہایت مؤثر طنزیہ انداز میں یہ بتایا ہے کہ پاکستان میں آزادی کے بعد خان بہادر جیسے لوگوں کی کمی نہیں، جنہیں اپنے وطن اور اپنی قوم سے کوئی دلچسپی نہیں بلکہ وہ اب بھی انگریزوں کے حاشیہ بردار اور ان کے قصیدہ خواں ہیں۔ ذہنی دیوالیہ پن میں مبتلا اور وطن اور قوم سے غداری کے مرتکب خان بہادر جیسے افراد کے ذریعے شوکت صدیقی نے بہت سے اسرار و رموز سے پردے اٹھائے ہیں۔ یہ وہ لوگ ہیں جن کے آباؤ اجداد نے انگریزوں کی جوتیاں کھا کر جائیدادیں حاصل کی تھیں۔ (۱۶۷)''بات دراصل یہ ہے کہ میرے دادا نے بہت عیش وعشرت کی زندگی بسر کی، طرح طرح کے رئیسانہ مشاغل اور تفریحات پر بے دریغ خرچ کرنے کے ساتھ ساتھ فیاض بھی بہت تھے۔ ان کی کئی بیگمات تھیں اور ان سے بائیس اولادیں تھیں، ان کی بیشتر جائیداد اور جاگیر فضول خرچی کی بھینٹ چڑھ گئی۔ انتقال کے بعد انھوں نے جو جائیدادیں چھوڑیں وہ بائیس اولادوں میں اس طرح تقسیم ہوئیں کہ میرے والد کو ترکے میں جو کچھ ملا اس سے عزت کے ساتھ گزر بسر کرنا مشکل ہو گیا۔ وہ سخت پریشان حالی اور تنگ دستی میں مبتلا تھے مگر اس جوتے نے دست گیری کی، اس طرح سہارا دیا کہ دن پھر گئے، امرا اور رئیسوں میں ان کا شمار ہونے لگا۔ لارڈ گورنر کے دربار میں ان کو کرسی ملتی، خان بہادر اپنی بات کہتے کہتے کھل کر مسکرایا۔ آج میرے پاس جو جائیداد اور جاگیر ہے وہ اسی جوتے کی کرامت ہے، اسے تو میں اپنی خاندانی وفاداری کے ثبوت میں انگریز حکام کے سامنے بطور خاص پیش کرتا تھا۔ سچ پوچھیے تو خان بہادر کا خطاب بھی مجھے اسی جوتے کے طفیل ملا تھا۔ یہ خطاب مجھے اس قدر عزیز ہے کہ مسلم لیگ کا عہدہ دار ہونے کے باوجود اسے اب تک نہ چھوڑ سکا۔'' خان بہادر عبدالباری جیسے لوگ صرف زمینوں پر قبضہ حاصل کرنے، فیکٹریوں اور جائیدادوں کی الاٹمنٹ کے ذریعے دولت بٹورنے کے لئے پاکستان آئے تھے۔ پاکستان سے انھیں کوئی دلچسپی نہ تھی۔ ایسے طالع آزما لوگوں نے پاکستانی معاشرے میں منافقت، خود غرضی اور لوٹ مار کو فروغ دیا۔

۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی میں ان کی آباؤ اجداد نے انگریزوں کی وفاداری کا ثبوت دیتے ہوئے جنگ آزادی میں حصہ لینے والے مجاہدین کو تہہ تیغ کیا تھا اور انگریزوں کی خوشنودی حاصل کی تھی اور ان کی اولادیں اسی روایت کو دہرانے کے لئے یہاں بھی سرگرم عمل تھیں۔ شوکت صدیقی نے فسادات اور قتل و غارت سے زیادہ سماجی تغیرات اور ہجرت کے حوالے سے پیدا ہونے والے مسائل کو تضادات کے ذریعہ پیش کیا ہے۔

اپنے افسانے ڈھپالی میں شوکت صدیقی نے پاکستانی معاشرے میں فن کی ناقدردانی اور فنکاروں کی بے سروسامانی، افلاس اور ذہنی انتشار کو بڑی دلسوزی کے ساتھ پیش کیا ہے۔ (۱۶۸)''کیمیا گر میں ڈھپالی ایک کردار کی پرواز و افتاد کے دائرے کو جس خوبصورتی سے مکمل کرتا ہے وہ مختلف افسانوی موڑوں کو تو پوری مہارت کے ساتھ پیش کرتا ہی ہے، فن و موسیقی کے اسرار و رموز سے زندگی کے اسرار و رموز تک کئی پر معنی خطوط بھی کھینچ دیتا ہے۔'' استاد شیدی کے ماہر موسیقار سے موچی بننے تک کی یہ کہانی انسان کی مجبوری کا المیہ ہے۔

شوکت صدیقی نے جہاں جہاں پاکستانی معاشرے میں ہنرمند اور باصلاحیت انسانوں کو حالات کے سامنے بے بس اور لاچار پایا ہے اسے انتہائی صداقت کے ساتھ ہمارے سامنے لا کھڑا کیا ہے۔ استاد شیدی کا تعلق کشمیری بھانڈوں کے نچلے طبقے سے تھا، وہ طبلہ پر کھال منڈھنے کا کام کرتے تھے، اس لئے انھیں ڈھپالی کہا جاتا تھا۔ استاد شیدی نے اپنے خاندانی پیشے کو چھوڑ کر موسیقی سے ناتا جوڑا، استاد کلن سرنگی نواز کی شاگردی اختیار کی، استاد کلن فنکار تو تھے لیکن انتہائی درجے کے سخت گیر۔ شاگردوں کو ایسی سخت سزائیں دیتے کہ ہوش ٹھکانے آ جائیں لیکن استاد شیدی نے پانچ سال تک اپنے استاد کی سخت گیریاں برداشت کیں اور ستار نوازی کے فن میں پوری دستگاہ

حاصل کرلی اور اپنا آبائی پیشہ چھوڑ کر موسیقی کی تعلیم دینا شروع کی۔ استاد شیدی خود بھی انتہائی سخت گیر اور بد دماغ شخص تھے۔ وہ طوائفوں کو بھی موسیقی کی تعلیم دیتے تھے لیکن ان کی سخت گیری کا وہی عالم ہوتا۔ میوزک کالج میں لکچرار بھی رہے۔ اپنے فن میں کامل تھے، لہٰذا راجے، مہاراجوں کے یہاں بھی بلائے جاتے، لیکن ان محفلوں میں بھی ان کی بد دماغی اور طنطنے کا وہی عالم ہوتا۔ مجال نہ تھی کہ انھیں کوئی ٹوک دے یا بیزاری کا اظہار کرے، وہ آپے سے باہر ہو جاتے تھے۔

(۱۶۹)''استاد شیدی محفل کے رنگ ڈھنگ سے پہلے ہی بیزار تھے۔ سر جے پی سریواستو کے ٹوکنے پر ان کے تن بدن میں آگ ہی تو لگ گئی، فوراً ہاتھ روک لیا۔ پلٹ کر طبلچی کی جانب دیکھا، ڈپٹ کر بولے روک بے ہاتھ۔ طبلچی نے گھبرا کر ہاتھ کھینچ لیا۔ انھوں نے خاموشی سے قریب رکھا ہوا غلاف اٹھایا اور سارنگی پر چڑھانے لگے۔ سر جی پی سریواستو کو فوراً اپنی غلطی کا احساس ہوا۔ نرم لہجے میں بولے معلوم ہوتا ہے استاد آپ میری بات کا برا مان گئے، میں نے آپ سے ایک درخواست کی تھی، وہ کھل کر مسکرائے، اب تو آپ کو کچھ سنا کر ہی جانا ہوگا۔ راجہ بانکی پور نے بھی ان کی ہاں میں ہاں ملائی۔ استاد نے جل کر کہا، اجی سنانے والے کی تو...... انھوں نے بھڑ سے گالی دی، بدستور سارنگی پر غلاف لپیٹتے رہے۔ آپ نے مجھے کوئی میراثی سمجھا ہے، برسوں خون پانی کر کے ریاض کیا ہے۔ رنڈیوں کے در پر جوتیاں سیدھی نہیں کی ہیں۔ واہ صاحب! کیا قدر دانی کی ہے، مجھے کیا خبر تھی کہ سالے ایسے بد ذوقوں سے سابقہ پڑے گا، انھوں نے سارنگی بغل میں دبائی اور اٹھ کر کھڑے ہو گئے۔''

ان ہی استاد شیدی نے ہندوستان میں فرقہ وارانہ فساد کے بعد بہت سے دوسرے لوگوں کی طرح قسمت آزمائی کے لئے پاکستان کا رخ کیا مگر یہاں ہر قدم پر ٹھوکریں ہی ملیں۔ یہ پاکستان تھا یہاں فن بھی مشرف بہ اسلام ہو چکا تھا۔ (۱۷۰)''یہ مشہور ٹھمری تو آپ نے ضرور سنی ہوگی، بیاں نہ مرد روشام مراری لیکن صاحب اس گانے والی نے تو کمال ہی کر دیا۔ اس نے ٹھمری کا جو بول چھیڑا دہ یہ تھا، بیاں نہ مرد رعبد الباری میں اسے سن کر چونکا، سوچا شاید میری سماعت میں کچھ خلل پڑ گیا ہے۔ انگلی ڈال کر کان کریدا۔ مگر وہ برابر عبد الباری عبد الباری کی رٹ لگا رہی تھی۔''

جب استاد شیدی نے ریڈیو کے پروڈیوسر سے استفسار کیا کہ یہ عبد الباری کون بزرگوار ہیں تو انھوں نے جواب دیا (۱۷۱)''دیکھئے استاد پاکستان اسلامی ملک ہے یہاں ہندوؤں کا شام مراری نہیں چل سکتا یہاں تو ٹھمری میں عبد الباری ہی چلے گا۔ شام مراری کو اب بھول جائیے۔'' پھر استاد شیدی نے افلاس اور فاقہ کشی کے ہاتھوں مجبور ہو کر فن موسیقی سے ناتا توڑا اور اپنے آبائی پیشے کی طرف واپس آ گئے۔ (۱۷۲)''سچ پوچھئے تو میں اپنی اوقات بھول گیا تھا، میں ڈھپالی تھا۔ ڈھپالی ہی رہا، پہلے ساز اور سر کے لئے طبلوں پر کھال منڈھتا تھا۔ اب پیروں کے لئے لکڑی کے فرموں پر چمڑا منڈھتا ہوں، بات تو ایک ہی ہے نا۔''

تقسیم کے بعد انسانی زندگی کے مد و جزر کو شوکت صدیقی نے بے لاگ حقیقت نگاری کے ذریعہ پیش کیا ہے۔ ہندوستان میں تقسیم سے پہلے بھی فرقہ وارانہ فسادات ہوتے رہتے تھے۔ ''یہ کہنا کہ فسادات کا سلسلہ تقسیم کے بعد شروع ہوا کسی طرح صحیح نہیں۔ برصغیر میں ہندو اور مسلمانوں کے مابین کشیدگی تقسیم بنگال کے زمانے ہی میں پیدا ہو چکی تھی۔ ہندو مہاسبھا اور کانگریس کے انتہا پسند لیڈروں نے اپنی سیاست کو چمکانے کے لئے دراصل اس کشیدگی کو ہمیشہ ہوا دی۔ پاکستان کے قیام سے پہلے بنگال اور بہار میں ہولناک فرقہ وارانہ فساد ہوئے۔ شوکت صدیقی نے اگرچہ فرقہ وارانہ فساد پر کم لکھا ہے لیکن ان کے افسانہ تانیتا میں فساد کو موضوع بنایا گیا ہے۔ لیکن اگر دیکھا جائے تو

اس افسانے میں فساد کے ساتھ ایک معذور، بے بس اور لاچار انسان کی مجبوریوں کو پیش کیا گیا ہے۔(۱۷۳)''دیکھا گیا ہے کہ وہ کمزور انسان جو خوشحالی سے بدحالی میں پہنچتا ہے اور دنیا کے سب سے بڑے گناہ بھوک کا شکار ہو جاتا ہے۔موقع پاتے ہی فوراً وحشی پن پر اتر آتا ہے،افسانے تانیتا میں تانیتا کا کردار اس قسم کا ہے۔''

اس افسانے میں تانیتا وحشت اور بربریت کا مجسمہ نظر آتا ہے لیکن اسے کس نے اس حال پر پہنچایا وہ ایک سپاہی تھا جنگ میں اس کی ٹانگ زخمی ہوئی اور وہ اپنی ٹانگ سے محروم ہو گیا۔اس معاشرے میں معذور انسانوں کی کوئی جگہ نہیں وہ بیروزگار ہے، بھوکا ہے، بھوک کی شدت میں ہوٹلوں کے جھوٹے اور بچے کھچے کھانے بھی اسے لذیذ معلوم ہوتے تھے۔لیکن فسادات کے دوران کرفیو کی وجہ سے ہوٹل سنسان پڑا تھا اور جھوٹے ٹکڑوں سے پیٹ بھرنے کی آس بھی دم توڑ گئی تھی۔ پولیس کی گولیوں سے بچتا بچاتا وہ ایک کوٹھی کے کھلے ہوئے گیٹ میں داخل ہو گیا ہے۔اسے پیٹ بھرنے کے لئے روٹی کی تلاش تھی، سارا گھر خالی پڑا تھا۔گھر کے مکین گھر خالی کر گئے تھے،صرف ایک کمسن لڑکی نمو گھر کی ملازمہ کو اپنے پیچھے چھوڑ گئے تھے۔بھوک کی شدت نے تانیتا کو وحشی بنادیا، پیٹ کی بھوک جنسی بھوک میں بدل گئی تھی۔(۱۷۴)''اس نے جھپٹ کر نمو کو بے ڈھنگے پن سے دبوچ لیا اس کے لباس کو تار تار کر دیا،اس کے رخساروں کو چبا ڈالا،اس کے نرم نرم ہونٹوں کو،اس کی گداز بانہوں کو اور اس کے تمام جسم کو دانتوں سے نوچنا شروع کر دیا۔'' کفن کے گھیسو اور مادھو کی طرح تانیتا کی بھوک نے اسے درندہ بنا دیا تھا۔لیکن شوکت صدیقی خرابیوں کی دبیز تہہ میں چھپی انسانیت کی رمق کو سامنے لاتے ہیں۔اگرچہ تانیتا نے اسے کچے گوشت کی طرح بھنبھوڑ ڈالا تھا لیکن بلوائی جب نیزے خنجر اور بلم اٹھائے داخل ہوئے۔(۱۷۵)''ان میں سے کسی نے پوچھا ابے تو کون ہے؟ ہندو ہے یا مسلمان۔یہ تو میں نے بہت مدت سے سوچنا چھوڑ دیا ہے کہ میں کون ہوں؟ تانیتا نے بے نیازی سے جواب دیا۔کیا بکتا ہے،ایک بلوائی نے بڑھ کر اس کے منہ پر زور کا تھپڑ مارا،ٹھیک ٹھیک بتا، میں جھوٹ نہیں بول رہا ہوں۔تانیتا نے انھیں مطمئن کرنے کی کوشش کی مگر وہ مطمئن نہ ہوئے۔تانیتا کے گال پر ایک اور کرارا تھپڑ پڑا۔کسی نے ڈپٹ کر پوچھا،سیدھی طرح بتاتا ہے کہ نہیں۔اس نے جھلکتا ہوا خنجر سامنے کر دیا۔اسے دیکھا ہے،تانیتا خاموشی سے کھڑا ہو گیا اور اپنی میلی چیکٹ پتلون کے بٹن کھولنے لگا،انھوں نے اسے حیرت سے آنکھیں پھاڑ کر دیکھا۔یہ کیا کر رہا ہے؟ پتلون اتار رہا ہوں، پتلون کیوں اتار رہا ہے؟ تاکہ تم اپنی آنکھوں سے دیکھ کر تصدیق کرلو کہ میں کون ہوں۔''

بلوائی اسے چھوڑ کر نمو کی طرف متوجہ ہو گئے،وہ تانیتا کے تشدد سے ادھ موئی ہو چکی تھی۔ بلوائیوں نے اسے مردہ سمجھ کر چھوڑ دیا اور تانیتا کو وہاں سے بھگا کر کوٹھی میں آگ لگا دی۔کوٹھی جل رہی تھی،تانیتا نے سوچا کہ نمو ابھی زندہ ہے،اسے نمو کی ضرورت تھی،اسے زندگی میں پہلی بار کسی عورت کا قرب حاصل ہوا تھا۔وہ دیوانہ وار نمو کو بچانے کے لئے بھڑکتے ہوئے شعلوں کے درمیان سے گزرتا ہوا نمو تک پہنچ گیا اور کندھے پر اٹھا کر باہر سڑک پر آ گیا۔ پہلے تو بلوائی تھے جنھوں نے نمو کو مردہ سمجھ کر چھوڑ دیا تھا لیکن اب پولیس والے نمو کو زندہ پا کر مال غنیمت کی طرح اپنے ساتھ لے گئے۔(۱۷۶)''یہ ہمارے ساتھ لاری میں جائے گی،رات بھر تھانے میں رہے گی،صبح ریفوجی کیمپ میں پہنچادی جائے گی۔'' تانیتا نے نمو کو چھوا تھا،اس کے دل کی دھڑکنیں سنی تھیں،اسے بھڑکتے ہوئے شعلے سے زندہ بچا کر لایا تھا لیکن قانون کے محافظوں سے وہ اسے نہ بچاسکا۔

شوکت صدیقی کا افسانہ تانیتا نہ صرف یہ کہ فساد کے دوران زندگی کی شکستگی اور بیچارگی کو پیش کرتا ہے بلکہ ایک درندہ صفت

انسان کے اندر نیکی اور انسانیت کی روشنی کو جو بدتر سے بدتر حالات میں بھی نہیں مرتی، پیش کرتا ہے۔ انسانیت کی اس روشنی نے تانیتا کے کردار کو ہمدردی اور انسانیت کی علامت بنادیا ہے۔(۱۷۷)''شوکت صدیقی کے افسانوں میں برائی کا نسبتاً گہرا فلسفیانہ تصور ہے جو نظام افکار اور نظام معاشرت سے تعلق رکھتا ہے، جسے جاننے کے لئے انسانی تاریخ کا علم اور مستقبل کی نظر بھی ضروری ہے۔ البتہ اس کا اظہار کرداروں کے ایسے اعمال سے ہوتا ہے۔ جن کی تحلیل مقابلتاً آسان ہے اور ان کے محرکات کا طبقاتی صورت حال سے پتہ چلایا جاسکتا ہے۔'' تانیتا کے تجزیے میں شوکت صدیقی کے تصور حقیقت پر روشنی پڑتی ہے۔

شوکت صدیقی اور منٹو کے اس تقابلی جائزے میں اس کا احساس ہوتا ہے کہ ان کے افسانوں میں معروضیت اور بے لاگ حقیقت نگاری ایک قدر مشترک ہے۔ اگر چہ ان کے یہاں تھوڑا سا اختلاف بھی موجود ہے۔(۱۷۸)''پریم چند کی اصلاحی اور خوش خیال حقیقت پسندی کے بجائے منٹو اور شوکت صدیقی دونوں کے افسانوں میں معروضی بیان کی کارفرمائیاں پائی جاتی ہیں۔ لیکن دونوں کے ابعاد مختلف ہیں۔ شوکت صدیقی کے افسانے بڑی کٹھن راہوں میں حقیقت نگاری کا فریضہ انجام دیتے ہیں اور معروضی حقائق کو پیش نظر رکھتے ہیں لیکن ان کی ترقی پسندی کی سمت مستقبل کا واضح تصور ہے اور ہم عصرانہ واقعات کی معروضانہ عکاسی کرتے ہوئے بھی وہ اس سچائی سے غافل نہیں ہوتے کہ حالات کا صحیح بیان جس میں مستقبل کا نظارہ بھی شامل ہے اپنے اندر حالات کو بدلنے کی نہج بھی رکھتا ہے۔ اس کے لئے کسی واعظانہ تبلیغ کی ضرورت نہیں۔ منٹو نے اس کے برخلاف حال کی تنقید پر اپنی پوری قوت صرف کی ہے اور ان کے افسانے ان کی عصری سوچ کے دلائل فراہم کرتے ہیں۔ کہیں کہیں وہ خود بھی ان دلائل کو مضبوط بنانے کے لئے بول پڑتے ہیں مگر سب سے زیادہ وہ فریب حقیقت اور التباس نظر کے مخالف ہیں۔ ان میں یہ قوت ہے کہ وہ عاری سچائی کا بوجھ برداشت کرسکیں جس کی پیراستگی میں وہ افسانوی بنت کے تو قائل ہیں، بناوٹ کے نہیں۔''

منٹو اور شوکت صدیقی دونوں کردار نگاری کا خاص سلیقہ رکھتے ہیں۔ خصوصاً منٹو اور شوکت صدیقی کے منفی کردار اردو کے افسانوی ادب میں ناقابل فراموش ہیں۔(۱۷۹)''لیکن منٹو کے یہاں برائی کا تصور نسبتاً سادہ ہے لیکن اس کی نفسیاتی پیچیدگیاں غیر معمولی اور کبھی کبھی محیر العقول بن جاتی ہیں۔'' شوکت صدیقی کے یہاں برائی کا تصور پیچیدہ ہے اور طبقاتی تقسیم پر مبنی ہے۔

سعادت حسن منٹو اور شوکت صدیقی کے افسانوں میں ان کے منفی کرداروں کا مطالعہ کیا جائے تو اس بیان کی صحت کا اندازہ ہوگا۔ دونوں نے اپنے منفی کرداروں سے اپنے تصور فن اور سماجی شعور کے مطابق کام لیا ہے منٹو اور شوکت صدیقی کے تقابلی جائزے سے اس کا بھی اندازہ ہوتا ہے کہ سماجی حقیقت نگاری کے اعتبار سے دونوں نے اپنے اپنے تصور فن کی مطابق اپنے اردگرد کی زندگی پر تنقیدی نظر ڈالی ہے اور اپنے انسان دوستی کے رویے سے نچلے طبقے اور زیریں دنیا کی مخلوق کو موضوع بنایا ہے۔ دونوں ہی مشاق اور منجھے ہوئے کہانی کار ہیں۔ افسانوی ادب میں دونوں کا بلند مقام ہے، ان کے فن کی کامیابی اور مقبولیت ان کی بڑائی اور ان کی اہمیت کی دلیل ہے۔

تقابلی جائزہ: راجندر سنگھ بیدی اور شوکت صدیقی

راجندر سنگھ بیدی کا شمار ان افسانہ نگاروں میں ہوتا ہے۔ جنہوں نے اپنے پہلے افسانے 'بھولا' کی اشاعت کے بعد ہی اردو کے افسانوی ادب میں ایک اہم مقام حاصل کرلیا۔ (۱۸۰) ''ان کا پہلا اہم اور چونکا دینے والا افسانہ 'بھولا' ۱۹۳۳ء میں لکھا گیا۔'' بیدی ایسے افسانہ نگار ہیں جو شہرت کے پیچھے نہیں بھاگے بلکہ شہرت نے خود انھیں تلاش کیا۔ ان کے پہلے افسانوی مجموعے 'دانہ ودام' کے افسانوں نے انہیں شہرت بخشی۔ گرم کوٹ، چھوکری کی لوٹ، کورانیٹن، دس منٹ بارش میں اور لچھمی جیسے افسانوں نے ان کی ادبی حیثیت کو مزید فروغ دیا۔

موضوع کے لحاظ سے بیدی کی کہانیاں عام زندگی اور عام انسانوں کی کہانیاں ہیں۔ بیدی کے افسانوں کا موضوع عموماً متوسط طبقے اور نچلے طبقے کے محروم اور بے بس انسانوں کے کرب کی ترجمانی ہے۔ (۱۸۱) ''متوسط طبقہ ایک ایسا طبقہ ہے جو سماجی، معاشی، سیاسی، نفسیاتی اور تہذیبی نقطہ نظر سے اعلیٰ طبقوں سے مختلف ہے۔ اس طبقے میں وہ تمام لوگ آجاتے ہیں جو چھوٹے بیوپاری، تاجر، ڈاکٹر، کلرک، انجینئر، اساتذہ اور تمام ملازمت پیشہ شامل ہیں، جن کی آمدنی محدود اور متعین ہوتی ہے۔'' یہ وہ لوگ ہیں جن کے وسائل کم اور مسائل لامحدود ہوتے ہیں۔ بیدی نے متوسط طبقے کی زندگی کے معاشی اور سماجی مسائل کو اپنے دھیمے اور پر اثر انداز میں خوبی کے ساتھ پیش کیا۔ اس لئے کہ بیدی کہانی کہنے کا فن جانتے ہیں اور اپنے موضوع کے ساتھ انصاف کرتے ہیں۔ کہانی کا فن محنت اور ریاضت کا طالب ہوتا ہے اور بیدی کے افسانوی ادب میں فنی ریاضت اور سوچ کر لکھنے کا عمل ان کے پورے افسانوی ادب پر محیط ہے۔ (۱۸۲) ''کہانی کا کوئی معین کلیہ نہیں یہ زمین ہر صاحب طبع کی اجارہ ہے، جس میں تجربے کی اجازت ہے کیونکہ اس میں عمل سے زیادہ نتیجے کو دیکھنا ہوتا ہے۔ کوئی قلم برداشتہ لکھ دیتا ہے، تو کوئی چیخوف کے قول کے مطابق اس طرح آہستہ آہستہ لکھتا ہے جیسا کہ حریص بھنا ہوا تیتر کھاتا ہے۔ ہولے ہولے سوچ سوچ کر یعنی اگر عمل درست ہے تو سب کچھ درست ہے۔''

بیدی کے دھیرے دھیرے اور سوچ سوچ کر لکھنے کے عمل نے ان کے افسانوں کو فنی ہنر مندی کا نمونہ بنادیا ہے۔ حقیقت کی تلخی پر وہ رومان کی تہیں نہیں چڑھاتے اور نہ لہجے کی شیرینی سے افسانہ طرازی کا کام لیتے ہیں۔ (۱۸۳) ''وہ حقیقت کے اظہار کے لئے کوئی رومانی پیرایۂ بیاں اختیار نہیں کرتے۔ انھوں نے فکر وفن کے معاملے میں جس ضبط اور توازن کا ثبوت دیا ہے وہ ان ہی سے مخصوص ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جب ان کا پہلا افسانوی مجموعہ 'دانہ ودام' شائع ہوا تو زبان وبیان کی خامیوں کے احساس کے باوجود نقادان فن نے انھیں صف اول کے افسانہ نگاروں میں جگہ دی اور ان کے فن کو سراہا۔''

انھوں نے متوسط طبقے کی زندگی پر قلم اٹھایا ان کی زندگی کے بنیادی مسائل کو مشاہدے کی باریک بینی سے سمیٹا اور اپنے نرم اور متوازن لب ولہجے میں پیش کیا۔ (۱۸۴) ''بیدی ایک حزیں مسکراہٹ، ایک دردمند دل کے ساتھ ہمیں ایسے نگار خانے کی سیر کراتے ہیں جن میں ایک عام آدمی ان خصوصیات کے ساتھ جلوہ گر ہے جن پر ہماری نظر نہیں گئی تھی۔'' بیدی کو کہانیاں لکھنے سے بڑا شغف تھا انھوں نے کسی بیرونی دباؤ یا شہرت کی خاطر نہیں لکھا بلکہ وہ لکھنے کی خواہش کے تحت لکھتے ہیں۔ اس خواہش کی تسکین نے ان کے افسانوی ادب میں خلوص اور تاثر کی کیفیت پیدا کی ہے۔ (۱۸۵) ''بغیر کسی خواہش کے میری ایک ہی خواہش ہے کہ میں لکھوں پیسے کے لئے نہیں، کسی

پبلشر کے لئے نہیں، میں بس لکھنا چاہتا ہوں۔''

شوکت صدیقی اور راجندر سنگھ بیدی کے افسانوی ادب کے تقابلی مطالعہ میں شوکت صدیقی اور بیدی کے فن کے مشترکہ پہلو سامنے آتے ہیں۔ اس جائزے میں سب سے پہلے یہ بات نظر سے گزرتی ہے کہ فنی ریاضت، محنت اور جستجو اور تخلیقی خواہش کا اظہار ان کے یہاں مشترک ہے۔ شوکت صدیقی اور بیدی کے افسانوی ادب میں اختلاف کے پہلو بھی ہیں لیکن جہاں تک فنی ریاضت اور افسانوں میں زندگی کی سچائیوں کو خلوص اور وسیع النظری کے ساتھ پیش کرنے کا تعلق ہے شوکت صدیقی اور بیدی میں بڑی یکسانیت ملتی ہے۔(۱۸۶)''یہ بات طے ہے کہ افسانے کا فن زیادہ ریاضت اور ڈسپلن مانگتا ہے۔ باقی اصناف ادب جن میں ناول بھی شامل ہے کی طرف جزو اجزا توجہ دی جاسکتی ہے۔ لیکن افسانے میں جزو کل کو ایک ساتھ رکھ کر آگے بڑھنا پڑتا ہے۔ اس کا ہراول اور آخری دستہ مل کر نہ بڑھیں تو یہ جنگ جیتی نہیں جاسکتی۔ شروع سے لے کر آخر تک لکھ لینے کے بعد پھر آپ ایک لفظ بڑھانے یا دو فقرے کاٹ دینے کے لئے ہی لوٹ سکتے ہیں۔ ایراد و اضافے کی یہ نسبت میں نے بے خیالی میں قائم نہیں کی کیونکہ یہ حقیقت ہے کہ افسانے میں ایراد اضافے سے زیادہ ضروری ہے۔ آپ کو ان چیزوں کو قلم زد کرنا ہی ہوگا جو بجائے خود خوبصورت ہوں اور مجموعی تاثر کو زائل کردیں اور یا مرکزی خیال سے پرے لے جائیں۔'' چنانچہ یہ ڈسپلن اور ریاضت کی لگن شوکت صدیقی اور راجندر سنگھ بیدی کے فن کی مشترک خصوصیت ہے۔

افسانہ نگار سب سے پہلے اپنا ناقد آپ ہوتا ہے لیکن یہ خصوصیت سب میں نہیں ہوتی، ایسے بھی لکھنے والے ہیں جو قلم برداشتہ لکھتے ہیں دوسری نظر ڈالنا بھی ضروری نہیں سمجھتے۔ لیکن راجندر سنگھ بیدی سوچ سوچ کر لکھتے ہیں اور لکھ لکھ کر سوچتے ہیں۔(۱۸۷)''افسانہ لکھنے کے عمل میں بھولنا اور یاد رکھنا دونوں عمل ایک ساتھ چلتے ہیں۔ میں ایک دماغی تساہل کی طرف اشارہ کرتا ہوں۔ منٹو نے میرے نام ایک خط میں لکھا، بیدی تمہاری مصیبت یہ ہے کہ تم سوچتے بہت زیادہ ہو، معلوم ہوتا ہے کہ لکھنے سے پہلے سوچتے ہو، لکھتے ہوئے سوچتے ہو اور لکھنے کے بعد سوچتے ہو۔ میں سمجھ گیا کہ منٹو کا مطلب ہے کہ میری کہانیوں میں کہانی کم اور مزدوری زیادہ ہے۔''

راجندر سنگھ بیدی اپنے معاصرین میں اس لئے بھی ممتاز ہیں کہ دنیا کے مانے ہوئے ادیبوں کی طرح افسانے لکھنا ان کے لئے جان جوکھوں کا کام ہے۔ پریم چند کی طرح وہ بھی قلم کی مزدوری کے خوگر ہیں۔ بیدی اپنے افسانوں میں فارم کے علاوہ موضوع کا بڑی گہرائی سے جائزہ لیتے ہیں۔ اس لئے بیدی (۱۸۸)''اپنے کرداروں کی توسط سے زندگی کے مسائل کو نہیں پکڑتے بلکہ خود زندگی کو پکڑنے کی کوشش کرتے ہیں۔'' زندگی کی یہ پکڑ کوئی آسان بات نہیں اور بیدی کے یہاں افسانے کا فن بھی ایک مزدور کی سی مشقت چاہتا ہے۔ بیدی اگرچہ فنی ریاضت کو تخلیق کا محرک سمجھتے ہیں لیکن ایسا نہیں ہوا کہ اس کی وجہ سے کہانی میں دلچسپی کا عنصر کم ہوا ہو۔ بیدی کے افسانے جذباتیت اور شور و ہنگامہ سے خالی ہوتے ہوئے بھی دلچسپی کے عناصر سے بھرپور ہوتے ہیں۔ لیکن قاری ہر مقام پر چوکنا رہتا ہے کہ کہانی کی ڈور اس کے ہاتھ سے نکل نہ جائے۔(۱۸۹)''اس کے ایک ایک لفظ کو مصنف کے فکری اشاروں اور کنایوں کو سمجھ کر ہی آگے بڑھنا پڑتا ہے ورنہ کہانی کا دامن ہاتھ سے کھسکتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔'' بیدی کے فن میں یہ فکری اشارے اور کنائے زندگی کی گہری سوجھ بوجھ کی دلیل ہیں۔

راجندر سنگھ بیدی کہتے ہیں کہ (۱۹۰)''جب آگہی آتی ہے تو آپ اپنی ذات میں ہزاروں معجزے ہوتے دیکھتے ہیں۔ دنیا کی ہر کثیف و لطیف چیز کا رشتہ سمجھ لیتے ہیں اور جب لکھنے بیٹھتے ہیں تو ایک بے بضاعت سی چیونٹی بھی استعارہ بدوش، آپ کے سامنے چلی آتی ہے۔'' سوجھ بوجھ اور آگہی کی یہ منزل بڑے کٹھن مراحل سے گزر کر طے ہوتی ہے۔ بیدی نے خود اس کا اعتراف کیا ہے۔ بیدی کی طرح

دیتے ہیں، جب ہی ان کے افسانوی ادب میں قاری سے ان کا رشتہ کمزور نہیں پڑتا اور ان کی بات زیادہ وسیع حلقے تک پہنچتی ہے۔

شوکت صدیقی کی طرح بیدی کے افسانوی ادب کی مقبولیت کا راز مطالعاتی حسن میں پوشیدہ ہے جو پڑھنے والے کو اس طرح اپنی گرفت میں لے لیتا ہے کہ وہ کہانی کے کرداروں میں گھل مل کر ان کا حصہ بن جاتا ہے۔ بیدی کی زبان آرائشی اور مرصع نہیں بلکہ بعض اوقات کھردری اور ناہموار ہے۔ لیکن (۱۹۳)''بیدی کی نثر سے کوئی شعریت کا مطالبہ نہیں کرتا اور نہ کرنا چاہئے کیونکہ بیدی نثر کو آرائش کے لئے استعمال نہیں کرتے، اظہار کے لئے استعمال کرتے ہیں۔''

بیدی نے افسانوی ادب میں اساطیری اور استعاراتی حوالوں سے فائدہ اٹھایا ہے۔ خاص کر ان کے ناول 'ایک چادر میلی سی' میں یہ استعاراتی اور اساطیری فضا پورے ناول پر محیط ہے لیکن اس کے باوجود 'ایک چادر میلی سی' کو جو شہرت اور مقبولیت حاصل ہوئی اس کی وجہ یہ ہے کہ بیدی ایسے کہانی کار ہیں جن کے یہاں بنیادی اہمیت کہانی کو حاصل ہوتی ہے۔ بیدی زبان کی مشکل پسندی کے باوجود اس لئے مقبول ہوئے کہ (۱۹۴)''ان کے افسانوں میں شعلے اور ان کے جملوں میں آتش فشانی نہیں تھی۔ ان کا فن شفیق چارہ گر کا فن تھا، جس میں جراح کے نشتر کی کاٹ نہیں تھی۔ خطیب کے لہجے کی گھن گرج نہیں تھی، مغنی کے گلے کا سوز تھا ان کے دل کی دردمندی تھی، ان کے بلیغ ترین مفہوم اشاروں میں ادا ہوتے تھے۔'' موضوعات کے اعتبار سے جب ہم شوکت صدیقی اور راجندر سنگھ بیدی کے افسانوی ادب کا جائزہ لیتے ہیں تو بیک وقت بہت سے اختلافی پہلو بھی سامنے آتے ہیں۔ یہ اختلافات زیادہ تر کسی مسئلے کی پیشکش اور انداز اظہار کے اختلافات ہیں۔

شوکت صدیقی اور راجندر سنگھ بیدی دونوں ہی ترقی پسند افسانہ نگار ہیں دونوں کے یہاں سماجی حقیقت نگاری ملتی ہے لیکن اس سماجی حقیقت کے گوشے اور زاویے مختلف ہیں اور یہی ان کے افسانوی ادب کی الگ الگ شناخت کا ذریعہ بنتے ہیں۔ ترقی پسندی کی روایت میں انسان دوستی، سماجی نقائص کی تنقید، طبقاتی کشمکش اور سرمایہ دارانہ اور جاگیردارانہ سماج میں استحصال کی مختلف صورتوں کی نشاندہی کر کے انسانی زندگی کے ابتلا و مصائب کو کم کرنے کی خواہش ملتی ہے۔ شوکت صدیقی اور راجندر سنگھ بیدی دونوں کے یہاں مقصدیت ہے لیکن فن کے پردے میں نہاں اس کی کوئی پروپگنڈائی صورت نہیں۔ پھر بھی بیدی اور شوکت صدیقی کے موضوعات ایک دوسرے سے الگ ہیں۔ اپنے مخصوص دھیمے پن اور کسی شور شرابے کے بغیر عام آدمی اور خاص کر متوسط طبقے کی زندگی کو بیدی نے بڑی چابکدستی سے پیش کیا ہے۔ اس سلسلے میں یہ کہا جاتا ہے کہ بیدی چیخوف کے قریب ہیں۔ انھوں نے متوسط طبقے کے علاوہ نچلے طبقے کی زندگی، ان کی محرومیوں اور مفلوک الحالی کو بڑے انسانی جذبے کے ساتھ پیش کیا ہے۔

بیدی انسان کے دلوں میں اتر کر اس کی شعوری اور لاشعوری کیفیات کو بیان کرنے کا ہنر جانتے ہیں۔ (۱۹۵)''بیدی انسانی نفسیات کا بڑا خوبصورت مطالعہ پیش کرتے ہیں۔ زندگی کی چھوٹی چھوٹی مسرتیں دنیا کی دولت سے بالاتر ہیں۔'' بیدی نے اپنی کہانیوں میں ان چھوٹی چھوٹی مسرتوں اور دکھوں کی کہانی سنائی ہے۔ متوسط طبقے کی سماجی بدحالی اور اس کے ساتھ انسانی رشتوں کے تقدس اور ایثار و قربانی کے جذبوں کو پراثر انداز میں بیان کیا ہے۔ ان کے افسانے گرم کوٹ، اپنے دکھ مجھے دیدو، زین العابدین، گرہن، چھوکری کی لوٹ، لمبی لڑکی، کوکھ جلی، ایسے افسانے ہیں جو ان کے اردگرد پھیلی ہوئی زندگی کی ترجمانی پر مبنی ہیں اور انسانی سرشت کے کسی نہ کسی پہلو کی نقاب کشائی کرتے ہیں۔ راجندر سنگھ بیدی کے بارے میں کہا گیا ہے کہ (۱۹۶)''نچلے متوسط طبقے کی زندگی جو ہمیشہ تباہی کے غار پر ایک دھاگے سے لٹکی ہوتی ہے۔ ان کے افسانوں میں پورے انسانی درد اور دہشت کے ساتھ جلوہ گر ہے۔ اس کا انھوں نے اچھی طرح مشاہدہ کیا ہے اسے بھگتا

ہے اور اس کی تکلیف کو محسوس کیا ہے۔''

بیدی نے کہانیوں میں اپنے نسوانی کرداروں پر خاص توجہ صرف کی ہے۔ انھوں نے عورت کی ممتا اور بچوں کی معصومیت سے اکثر اپنی کہانیوں کا تانا بانا بنا ہے۔ متوسط طبقے کی ہندوستانی عورت ان کے افسانوں میں ایثار قربانی اور گرہستی کے لئے سب کچھ تیاگ دینے والی عورت ہے۔ بیدی کے مشہور افسانے اپنے دکھ مجھے دیدو، کوکھ جلی، گرہن، گرم کوٹ، کلیانی نچلے اور متوسط طبقے کی زندگی کی نمائندہ کہانیاں ہیں۔ (۱۹۷) ''مدن اندو کے بارے میں کچھ اور بھی جاننا چاہتا تھا، لیکن اندو نے اس کے ہاتھ پکڑ لئے اور کہا میں تو پڑھی لکھی نہیں ہوں جی، پر میں نے ماں باپ دیکھے ہیں، بھائی اور بھابیاں دیکھی ہیں، بیسیوں اور لوگ دیکھے ہیں اس لئے میں کچھ سمجھتی بوجھتی ہوں، میں اب تمہاری ہوں اپنے بدلے میں تم سے ایک ہی چیز مانگتی ہوں۔ مدن نے کچھ بے صبری اور کچھ دریا دلی کے ملے جلے شبدوں میں کہا، کیا مانگتی ہو، تم جو بھی کہوگی میں دوں گا۔ پکی بات اندو بولی۔ مدن نے کچھ آتاولے ہو کر کہا ہاں، کہا جو پکی بات۔ لیکن اس بیچ مدن کے من میں ایک وسوسہ آیا، میرا کاروبار پہلے ہی مندا ہے اگر اندو کوئی ایسی چیز مانگ لے جو میری پہنچ سے باہر ہو تو پھر کیا ہوگا لیکن اندو نے مدن کے سخت اور پھیلے ہوئے ہاتھوں کو اپنے ملائم ہاتھوں میں سمیٹتے ہوئے اور ان پر اپنے گال رکھتے ہوئے کہا۔ تم اپنے دکھ مجھ دیدو۔'' مدن کے لئے یہ تحیر خیز لحہ تھا، لیکن قربانی اور محبت کی اس آنچ نے مدن جیسے فولادی انسان کو پگھلا کر جانور سے انسان بنا دیا۔

'کوکھ جلی' میں بھی ماں کی محبت اور شفقت نرم دلی کا استعارہ بن گئی ہے۔ گھمنڈی جو بری صحبتوں میں پڑ کر آتشک جیسے موذی مرض میں مبتلا ہے، سارا محلہ اسے برا بھلا کہتا ہے اس سے بیزار ہے۔ لیکن ماں کے نزدیک وہ معصوم اور بے گناہ ہے، وہ سارے محلے والوں سے لڑتی ہے۔ اس لئے کہ وہ اس کی ذات کا حصہ ہے۔ اس کی نگاہ اس کی برائیوں پر نہیں پڑتی۔ (۱۹۸) ''سب دنیا سو رہی تھی لیکن ماں جاگ رہی تھی اس نے بیس ایک کے قریب ہلاس کی چٹکیاں نتھنوں میں رکھ لیں اور اٹھ کھڑی ہوئی، دائیں ہاتھ سے اس نے دیا اٹھایا اور گھسٹتی ہوئی اپنے بیٹے کے پاس پہنچی اور آہستہ آہستہ اس کے بالوں پر ہاتھ پھیرنے لگی۔ گھمنڈی سویا ہوا تھا لیکن ماں کی شفقت اس کے روئیں روئیں میں تسکین پیدا کر رہی تھی۔ ماں نے بیٹے کی طرف دیکھا، مسکرائی اور بولی میں صدقے، میں واری، دنیا جلتی ہے تو جلا کرے میرا لال جوان ہو گیا ہے نا؟''

عورت کے نزدیک بچے کائنات کا حاصل ہیں۔ بچوں اور شوہر کے لئے عورت اپنے سکھوں کو بخوشی قربان کرتی ہے اور خود دکھوں کی چادر اوڑھ کر بھی آسودہ رہتی ہے۔ (۱۹۹) ''گھر خاوند اور بیٹا وہ بنیادیں ہیں جن پر عورت کے جذبات استوار ہوتے ہیں بعد میں بیٹا جو سہارا ہی نہیں بنتا بلکہ بڑھاپے یا بیوگی کی صورت میں خاوند کی طرح نگہداشت بھی کرتا ہے۔ یوں وہ خاوند نہ ہوتے ہوئے بھی خاوند کی جگہ لے لیتا ہے۔''

بیدی کی کہانیوں کا مطالعہ سماجی پس منظر میں ہی کیا جا سکتا ہے اور اس سماج میں قدم قدم پر جو تصادم آویزش اور ٹکراؤ ہے، فرد کی شخصیت کس طرح پامال ہوتی ہے، ٹوٹتی ہے، بکھرتی ہے، بیدی نے اپنے دھیمے لہجے میں اسے بیان کرتے ہوئے متعدد پہلوؤں کو پیش کیا ہے۔

شوکت صدیقی کے افسانوی ادب میں بھی زندگی کا بڑا گہرا مطالعہ ملتا ہے۔ لیکن وہ انسان کو معاشرتی ہی نہیں طبقاتی پس منظر میں دیکھتے ہیں۔ شوکت صدیقی کے یہاں بھی زندگی کے ہمہ گیر مسائل ہیں لیکن اس پر انھوں نے ایک دوسرے زاویے سے روشنی ڈالی ہے۔ وہ انسان کے بنیادی حقوق کی پامالی، طبقاتی استحصال اور معاشی الجھنوں کو پیش کرتے ہیں۔ سماجی نابرابری اور جرائم کے پیچھے جو عناصر

کارفرما ہوتے ہیں انھیں اپنے افسانوں کا موضوع بناتے ہیں اور ان کے واسطے سے انسان کی نفسیات کو پیش کرتے ہیں۔ بیدی کی طرح شوکت صدیقی کے افسانوی ادب میں ارتقا ملتا ہے لیکن ابتدائی دور کے افسانوں میں بھی معاشرتی زندگی اور اس کے مسائل کا سماجی شعور کے ساتھ احاطہ کیا گیا ہے۔

شوکت صدیقی نے اپنے دور کی سیاسی اور سماجی زندگی کی بحرانی کیفیت کو افسانہ نگاری کے ابتدائی ایام میں پیش کیا۔ جنگ عظیم دوم کا زمانہ برصغیر میں انتشار اور معاشی بحران کا زمانہ تھا۔ جنگ عظیم کے خاتمے نے عام آدمی کی زندگی پر کیا اثرات مرتب کئے، سماجی اور معاشی مسائل نے عام زندگیوں کو کیسے کرب اور بے چینی کا شکار بنایا، اس دور کے لکھے ہوئے افسانے اس کی نشاندہی کرتے ہیں۔ بیروزگاری، مہنگائی، چور بازاری، اسمگلنگ، افلاس، بیکاری اور بھوک یہ بنیادی مسائل تھے جو اس دور میں اہم تھے۔ شوکت صدیقی کے بیشتر افسانے ان ہی مسائل کے گرد گھومتے ہیں۔ یہاں وہ بے روزگار تعلیم یافتہ نوجوان ملتے ہیں جو شدید احساس محرومی کا شکار ہیں۔ جنگ کے اختتام کے بعد وہ تمام کارخانے جو جنگی سامان فراہم کرتے تھے بند ہوگئے۔ اس کی وجہ سے بیروزگاری عام ہوگئی۔ اس کے علاوہ صنعتکار اور سرمایہ دار طبقہ اسمگلنگ اور غیر قانونی کاروبار کے ذریعہ اپنی تجوریاں بھر رہا تھا۔ ان کے افسانے 'عشق کے دو چار دن'، 'مسیتا تانگے والا'، 'تماشائے اہل کرم'، 'پاگل خانہ'، 'مردہ گھر' جنگ عظیم کے دوران کے مسائل کا احاطہ کرتے ہیں۔ یہ سارے افسانے جنگ عظیم کی فلاکت اور انسانوں کی ذہنی و نفسیاتی کشمکش اور ٹوٹ پھوٹ کی کہانیاں ہیں۔

پاگل خانے میں سارجنٹ ڈیڈنشی کی پراسرار شخصیت اس کی ذہنی اور نفسیاتی پیچیدگیوں کو شوکت صدیقی نے اس طرح ہمارے سامنے پیش کیا ہے کہ ہمیں احساس ہوتا ہے کہ جنگ کے شعلے آبادیوں کو ہی ویران نہیں کرتے، انسان کو وحشی اور درندہ بھی بنا دیتے ہیں۔ سارجنٹ ڈیڈنشی جو مصور تھا ایک نرم مزاج خاموش طبع افسر تھا۔ لیکن جنگ کی ہولناکیوں نے اس کے خاندان کو نگل لیا تھا۔ اس حادثے نے سارجنٹ ڈیڈنشی کی کایا پلٹ دی۔ (۲۰۰) ''تم پوچھ رہے تھے میں پیرس کیوں نہیں گیا مگر اب کس کے پاس جاؤں، میرا وہاں کون ہے، میرا وہاں کوئی نہیں۔ نازیوں نے سب کو قتل کر دیا۔ میری بوڑھی ماں کو، جوان بہنوں کو، میری بیوی اور میرے دونوں معصوم بچوں کو بھی اس نے ٹھنڈی سانس بھری، تم نے میری بیوی کو نہیں دیکھا، وہ بڑی معصوم لڑکی تھی۔ میں تم کو اس کی تصویر دکھاتا ہوں۔'' جنگ کی تباہی نے سارجنٹ ڈیڈنشی جیسے معقول انسان کی انسانیت کو بہیمانہ سرشت میں بدل دیا۔

(۲۰۱) ''سامنے جھکی ہوئی چٹان کے پاس چاندنی میں ایک شخص فوجی وردی پہنے کھڑا تھا، اس نے ایک لڑکی کی کمر کو دونوں ہاتھ سے تھام کر اوپر اٹھا لیا تھا، اس کے بال چہرے پر بکھرے ہوئے تھے، اسکرٹ اوپر اٹھا ہوا تھا اور کمر کے نیچے کا حصہ بالکل برہنہ تھا، اس فوجی نے لڑکی کے بدن کے برہنہ حصہ پر جنگلی سور کی طرح دانت گاڑ دیئے تھے اور اس کے نرم اور گداز گوشت کو چبا رہا تھا۔ لڑکی اس کی گرفت سے آزاد ہونے کے لئے بری طرح مچل رہی تھی، چیخ رہی تھی، رو رہی تھی۔''

'مردہ گھر' جنگی قیدیوں کی ابتلا اور محرومیوں کی داستان ہے۔ مارٹینو ایک نوعمر اور معصوم اطالوی جنگی قیدی ہے، جو کیمپ کی سخت زندگی سے آزادی کی کوشش میں بھاگتے ہوئے شدید زخمی ہوتا ہے۔ لیکن اس کی روح جو پہلے ہی زخمی ہے محبت اور پیار کی متلاشی ہے۔ (۲۰۲) ''نرس جب تم چلی جاتی ہو تو مجھے بڑی گھبراہٹ ہوتی محسوس ہوتی ہے۔ تم کو معلوم ہے اسپتال میں نرسیں بہت کم ہیں مجھے تمام وارڈ کے مریضوں کو دیکھنا پڑتا ہے، اس نے بڑی معصومیت سے کہا تو پھر میں کیا کروں؟ اچانک مارٹینو نے بڑے بے ڈھنگے پن سے کہا، مارتھا

مجھے تم سے محبت ہو گئی ہے۔''

مارتھا خود بھی ایک بچے کی ماں تھی، اشیائے صرف کی گرانی نے ہسپتال کی نرسوں کو جسم فروشی پر مجبور کر دیا تھا۔ گھر سے دور اور محبت کو ترسے ہوئے فوجی ان عورتوں پر بھوکے کتے کی طرح جھپٹ پڑتے اور ان کی عصمت کی قیمت بسکٹوں کے پیکٹ اور دوسری اشیائے ضرورت کی صورت میں ملتی۔ مارتھا بھی بھوکے بچے کی خاطر جسم کا سودا کرنے پر مجبور تھی (۲۰۳) ''مارتھا بھی پیٹ کی آگ بجھانے کے لئے کیمپ سے نکل کر بازار میں پہنچ جاتی ہے۔ کسی یانکی کے ساتھ کسی باشا کے پیچھے چلی جاتی اور سورج ڈھلنے سے پہلے پہلے دوسری نوجوان عورتوں اور لڑکیوں کے ساتھ کیمپ میں واپس آ جاتی۔ پہلی بار اسے ہومر نے بازار جانے پر مجبور کیا تھا، وہ صبح سے بسکٹ کھانے کے لئے ضد کر رہا تھا، چار وقت کا بھوکا تھا۔ آخر اسے بازار جانا پڑا، واپس آئی تو ہاتھ میں بسکٹ کا پیکٹ تھا۔'' جنگ کا یہ ہولناک پہلو بھی شوکت صدیقی کے افسانوی ادب میں عصری مسائل پر گرفت کی نشاندہی کرتا ہے کہ جنگ کی پیدا کردہ گرانی اور چیزوں کی کمیابی بھوک مٹانے کے لئے عصمت فروشی پر مجبور کر دیتی ہے۔

شوکت صدیقی اور بیدی دونوں کے افسانوی ادب میں ارتقائی کیفیت ملتی ہے۔ بیدی کے پہلے افسانوی مجموعے 'دانہ ودام' کے بعد بیدی کے فن نے پختگی کی منزلیں طے کی ہیں۔ (۲۰۴) ''دانہ ودام لکھتے ہوئے مجھے فنی کمال حاصل نہیں تھا لیکن فنکار بدرجہ اتم زندہ تھا۔ اب جبکہ آہستہ آہستہ فن پر قدرے عبور حاصل ہوا ہے تو فنکار موت اور زیست کے درمیان معلق ہے اور اس حیاتیاتی کشمکش کا نتیجہ معلوم؟'' فن پر گرفت اور حیاتیاتی کشمکش کی منزل بھی بیدی نے تیزی سے طے کیں۔

(۲۰۵) ''گرہن سے بیدی کے یہاں ایک موڑ شروع ہوتا ہے اور جنس کی نفسیات اپنا سر اٹھاتی ہے۔ بیدی کو تعمیر کا فن آتا ہے اور کفایت شعاری بھی۔ وہ کم سے کم نقوش میں زیادہ سے زیادہ رنگ بھرتے ہیں اور ایک ایک اینٹ رکھ کر عمارت تعمیر کرتے ہیں۔'' گرہن میں اگرچہ بیدی نے مشکل زبان استعمال کی ہے لیکن بیدی نے ایک فنکار کی طرح ہی اس افسانے کی تعمیر کی ہے اور نازک اشاروں اور اساطیری حوالوں سے ایک حاملہ عورت کی زندگی کا سارا دکھ مجسم کر دیا ہے۔ ہولی شوہر اور ساس کے ہاتھوں ستائی ہوئی وہ مجبور عورت ہے جو چاند گرہن کی رات گھر والوں کے ساتھ اشنان کے لئے سمندر کی طرف جاتی ہے۔ شوہر کی ہوس ناکی اور ساس کے ظلم سے تنگ آئی ہوئی ہولی کے دل میں بے ساختہ میکے کی یاد جاگ اٹھتی ہے۔ کنارے پر اس کے گاؤں سارنگ دیوگرام جانے والا لانچ روانگی کے لئے تیار کھڑا تھا، وہ اس موقع کو غنیمت جان کر چپکے سے لانچ میں بیٹھ جاتی ہے۔ لیکن اس کے پاس ٹکٹ کے پیسے نہ تھے، یکا یک اسے اپنی بستی کا کتھورام نظر آیا، اس کی خوشی کی انتہا نہیں رہی، جیسے ڈوبتے کو کنارہ مل جائے، میکے کے ناتے وہ اس کا بھائی تھا۔ لیکن کتھورام نے اسے مجبور اور بے سہارا پا کر فائدہ اٹھانا چاہا اور عین اس وقت جبکہ چاند گرہن ہو رہا تھا کتھورام اس کی عصمت کے درپے تھا۔ ہولی کتھورام کی مضبوط گرفت سے خود کو چھڑا کر خودکشی کے ارادے سے سمندر کی طرف بھاگی۔ (۲۰۶) ''پھر سنکھ بجنے لگا، اس وقت سرائے سے ایک عورت نکل کر بھاگی، سرپٹ بگٹٹ وہ گرتی تھی، بھاگتی تھی، پیٹ پکڑ کر بیٹھ جاتی، ہانپتی اور دوڑنے لگتی۔ اس وقت آسمان پر چاند پورا گہنا چکا تھا۔ راہو اور کیتھو نے جی بھر کر قرضہ وصول کیا تھا، وودھندلے سائے اس عورت کی مدد کے لئے سراسیمہ ادھر ادھر دوڑ رہے تھے۔ چاروں طرف اندھیرا ہی اندھیرا تھا اور دور اساڑھی سے ہلکی ہلکی آوازیں آ رہی تھیں۔ دان کا وقت ہے چھوڑ دو، ہر پھول بندر سے آواز آئی، پکڑ لو، پکڑ لو۔'' اس افسانے میں بیدی نے اساطیری اشاروں سے اپنے بیان میں وسعت پیدا کی ہے۔

افسانے کا یہ اختتام عورت کی مظلومیت اور استحصال کا ایک اشارہ ہے۔ راجندر سنگھ بیدی عورت کے استحصال کے سخت خلاف ہیں۔ خواہ وہ کسی طرح اور کسی کے ہاتھوں ہو، وہ بڑی نرمی اور اثر انگیزی کے ساتھ عورت کے بے زبان دکھوں کو زبان دیتے ہیں۔ شوکت صدیقی نے مجموعی انسانی معاشرے کو پیش نظر رکھا ہے اور بیدی نے اس کے بعض اجزا کو۔ شوکت صدیقی مجموعی انسانی زندگی میں استحصالی عناصر کی نشاندہی کرتے ہیں۔ راجندر سنگھ بیدی اور شوکت صدیقی دونوں ظلم، استحصال اور روایتی و مذہبی جکڑ بندی میں گرفتار مجبور انسانیت کے ترجمان ہیں، لیکن فرق دونوں کے اندازِ نظر اور رویے کا ہے۔ شوکت صدیقی کے افسانے اجتماعی زندگی سے جڑے ہوئے ہیں۔

وسیع اور بے کراں زندگی کے کئی مختلف پہلوؤں پر شوکت صدیقی کی گرفت مضبوط ہے اور کئی پہلوؤں کو بیدی نے بھرپور انداز میں پیش کیا ہے۔ لیکن اس میں شبہ نہیں کہ سماج کی ستائی ہوئی عورتوں کی زندگی کو جس طرح بیدی نے سمجھا اور محسوس کیا ہے وہ ان کے افسانوی ادب کا خاص رخ ہے۔ 'اپنے دکھ مجھے دے دو' کی اندو 'گرہن' کی ہولی، 'کلیانی' کی آبرو باختہ کلیانی، 'کوکھ جلی' میں گھمنڈی کی ماں زندگی کے جہنم میں جلتی ہوئی ان عورتوں کو بیدی نے بڑی آہستگی اور دردمندی سے پیش کیا ہے۔

(۲۰۷) ''یہ ایک عجیب اور پرلطف بات ہے کہ بیدی کے نسوانی کردار تمام کرداروں سے زیادہ توانا اور فنی اعتبار سے بالیدہ ہیں۔''

بیدی نے عورت کو دیوی نہیں بنایا بلکہ اس کے اندر ماممتا کی جو قوت اور خوبصورتی ہے اسے پوری طرح اجاگر کیا ہے اور ہندو پاک برصغیر کی عورت کے جذبات کی سچی تصویر کشی کی ہے۔ شوکت صدیقی نے عورت کے کردار کو بھی مجموعی انسانی معاشرے کے تناظر میں دیکھا ہے۔ جیسے 'خدا کی بستی' میں سلطانہ کا کردار، 'جانگلوس' میں شاداں اور جمیلہ کا کردار۔

شوکت صدیقی اور بیدی دونوں کے افسانوی ادب میں بہت سے موڑ آئے ہیں اور معاشرتی حقائق کو دونوں نے اپنے افسانوی ادب کا موضوع بنایا ہے۔ لیکن شوکت صدیقی نے اساطیری اور استعاراتی حوالوں کے بغیر اجتماعی زندگی کے تضاد اور کشمکش کو پیش کیا ہے۔ جبکہ بیدی نے دیومالائی اور اساطیری روایات کے سہارے اپنے افسانوں میں تہہ داری اور رمزیت پیدا کی ہے۔ (۲۰۸) ''وہ کہانی جس میں بیدی نے استعاراتی انداز کو پہلی بار پوری طرح استعمال کیا ہے، گرہن ہے۔ اس میں ایک گرہن تو چاند کا ہے اور دوسرا گرہن اس زمینی چاند کا ہے جسے عورت کہتے ہیں۔''

اس کے برخلاف شوکت صدیقی نے ٹھوس واقعیت کو اپنے افسانوں کی بنیاد بنایا ہے جو سماجی شعور اور مجموعی زندگی کے ادراک کا پتہ دیتی ہے۔ گرہن کے بعد بیدی کے افسانوی ادب میں اساطیری اور دیومالائی رجحان سے بہت زیادہ کام لیا گیا ہے۔ اس کے برخلاف شوکت صدیقی نے مارکسی فکر اور سماجی تاریخ کی روشنی میں کرداروں کا مطالعہ کیا ہے۔ جبکہ جنس اور نفسیاتی رجحان بیدی کے افسانوی ادب کا غالب عنصر ہے۔ متھن، دیوالیہ، لمبی لڑکی، ببل، ایک چادر میلی سی میں جنس کی آمیزش بہت زیادہ ہے۔ (۲۰۹) ''دیومالا سے مدد لینے کا رجحان بیدی کے یہاں شروع سے تھا لیکن آزادی کے بعد یہ ان کے فن کا حصہ بن گیا۔ اس طرح یہ کہنا بھی صحیح ہے کہ جنس کے بارے میں لکھنے کا مادہ بیدی میں پہلے سے تھا لیکن آزادی کے بعد اس نے بھرپور رجحان کی شکل اختیار کر لی۔''

متھن جنسی رجحان کا ایسا افسانہ ہے جس میں کیرتی کے خود آگہی کے عمل کا اظہار بخوبی ہوتا ہے۔ ابتدا میں کیرتی جو ایک مجبور لڑکی تھی اور ماں کے علاج کے لئے وہ اپنے بنائے ہوئے مجسموں کو اونے پونے فروخت کرنے پر مجبور تھی، لیکن بعد میں جب اسے خود آگہی حاصل ہو جاتی ہے تو وہ مگن سے ایک ہزار طلب کرتی ہے۔ ماں مر چکی تھی، اب اسے یہ پیسے اپنے لئے چاہیے۔ (۲۱۰) ''متھن کیرتی کی

با کرہ شخصیت میں ایک ایسا انقلاب ہے جو اسے بدل کر رکھ دیتا ہے۔ چنانچہ نئی کیرتی اپنے فن کو لاتعلقی سے نہیں دیکھ سکتی بلکہ اس میں وہ خود اعتمادی بھی پیدا ہو چکی ہے کہ مگن سے متھن کے منہ مانگے دام وصول کرتی ہے۔ کیرتی آ گہی کی منزل پر پہنچ چکی تھی، متھن نے اس کی تکمیل کردی۔'' بیدی نے جنس جیسے موضوع کو ایک نئی زبان میں پیش کیا ہے۔ ہندی اور سنسکرت کی جنسی اصطلاحات ایسے افسانوں کو عام لوگوں کی سمجھ سے بالاتر کردیتی ہیں۔ (۲۱۱) ''بیدی کے یہاں ایک خامی بہت کھٹکتی ہے وہ یہ کہ انھیں زبان اور محاورے پر عبور حاصل نہیں ہے۔ ان کے یہاں استوار اور منضبط نثر نہیں ملتی۔ اکثر جملوں کی ساخت میں ناپسندیدہ پیچیدگی اور طوالت ملتی ہے۔''

میں نے بیدی کے افسانوں میں جنسی نفسیات، دیو مالائی اور اساطیری عناصر کی بھرمار اور زبان کی ناہمواری کی نشاندہی اس لئے کی ہے کہ یہ وہ اختلافی گوشے ہیں جو شوکت صدیقی اور راجندر سنگھ بیدی کے افسانوی ادب میں نمایاں ہیں۔ جنس اور نفسیاتی رجحان کے علاوہ بیدی کے یہاں سماجی اور معاشرتی حقائق بھی ملتے ہیں۔ بیدی نے بھی ہندوستانی سماج میں مظلوموں کے استحصال، سماجی نابرابری اور نچلے طبقے کی زندگی کی مجبوریوں کو پیش کیا ہے۔ 'پان شاپ'، 'لاروے'، 'آلو'، 'غلامی'، 'حیاتین ب'، 'رحمان کے جوتے'، 'زین العابدین' ان تمام افسانوں میں مجبور اور بے بس انسانوں کی زندگی کے سارے نشیب و فراز خوبصورتی سے بیان کئے گئے ہیں۔ (۲۱۲) ''ہم اپنے چاروں طرف ظلم، جہالت، معاشی تنگ دستی اور ذہنی اور نفسیاتی بیماریاں پھیلی ہوئی دیکھتے ہیں جو صریح طور پر مادی حالات کا نتیجہ ہیں۔'' بیدی نے ہندوستان میں اپنے اردگرد پھیلی ہوئی ایسی ہی زندگی کو موضوع بنایا ہے۔ چنانچہ یہ کہا جاسکتا ہے کہ راجندر سنگھ بیدی نے مادی حالات کو نظر انداز نہیں کیا ہے لیکن شوکت صدیقی کے طبقاتی تجزیے کا انداز مختلف ہے۔

'حیاتین ب' کا ماتا دین ایک غریب محنت کش کسان ہے، اس کی بیوی ناقص غذا کے باعث بیری بیری کی بیماری کا شکار ہے۔ ڈاکٹر کی تشخیص کے مطابق یہ مرض حیاتین ب کی کمی سے ہوتا ہے۔ لیکن جسے روکھی سوکھی بھی میسر نہ ہو وہ ایسی مرغن غذائیں کہاں سے لائے۔ (۲۱۳) ''اگرچہ کوری کرمی اور نیچ ذات کے پوربی گوشت کھا لیتے ہیں مگر ماتا دین پٹھوں کا نرم گوشت، انڈے، مکھن، پنیر، ٹماٹر اور اس قسم کے امیرانہ خوراک کہاں سے مہیا کرے گا۔ جہاں تک میرا خیال تھا اس نے تو عرصے سے سبزی بھی استعمال نہیں کی تھی۔ اپنے گاؤں کے کسی بھائی بند کے ہاتھ مسور کی دال منگوا رکھی تھی جسے وہ صبح و شام کھاتا تھا۔''

اسی طرح بیدی کا افسانہ لاروے پسماندہ طبقے کے انسانوں کی زندگی کا گہرا نفسیاتی تجزیہ ہے۔ یہاں اشاریت کے ذریعہ بیدی نے بتایا ہے کہ پسماندہ طبقے لاروے کی طرح ہیں، جو غلاظت میں ہی پھلتے پھولتے اور زندہ رہتے ہیں۔ انھیں صحت مند فضا راس نہیں آتی۔ دراصل یہ اس معاشرے پر گہرا طنز ہے، جہاں نچلے طبقے کے انسان غلاظت کے ڈھیر میں زندہ رہنے پر مجبور ہیں۔ ان میں اور کیڑے مکوڑوں میں کوئی فرق نہیں۔ (۲۱۴) ''لاروے اس قسم کے افسانوں میں سب سے زیادہ تلخ ہے۔ غریب، گندے اور نچلے طبقے کے انسانوں اور کیڑے مکوڑوں کی زندگی میں فرق ہی کیا ہے، دونوں غلاظت میں پیدا ہوتے ہیں اور پلتے ہیں اور غلاظت سے باہر زندہ نہیں رہ سکتے۔''

یہ افسانہ اتنا بھرپور ہے کہ نچلے طبقے کی زندگی معاشی اور سماجی ابتری مجسم ہو کر سامنے آجاتی ہے۔ غریب انسان بھی خواب دیکھتے ہیں کہ پہاڑوں کی کھلی اور صاف فضا میں خوشی کے کچھ وقت گزاریں، نشاط باغ اور کشمیر کے مرغزاروں میں سانس لیں۔ لیکن اس کے گھر کے پاس تو گندے پانی کا ایک جوہڑ ہے جہاں لاروے ملیریا اور دوسری بیماریوں کے جراثیم پرورش پاتے ہیں۔

(۲۱۵) ''مجھ جیسے لوگ جو اپنے تخیل کی مدد سے کثیف گڑھوں میں ہی خوبصورت جھیل دیکھ لیتے ہیں، قدرت بھی انھیں کثیف

گڑھوں سے پرے جانے کی طاقت نہیں بخشتی۔اس وقت جبکہ عزیزہ کشمیر کی ٹھنڈی ہوا کھا رہی ہوگی میں اس گڑھے کے قریب بیٹھا ہوں گا۔'' لیکن عزیزہ جسے آنریری مجسٹریٹ کی بیوی اپنی خدمت کے لئے اپنے ساتھ کشمیر لے جاتی ہے تو یہ صحت بخش آب وہوا عزیزہ کو راس نہیں آتی اور اس کے شوہر کو عزیزہ کی موت کی اطلاع ملتی ہے۔ یہاں بیدی نے اس معاشرے پر طنز کا جو وار کیا ہے وہ بہت نوکیلا اور تیکھا ہے۔شوکت صدیقی نے بھی پسماندہ طبقے کی زندگی کو موضوع بنایا ہے لیکن ان کے افسانوں میں زندگی کی بے رحمی زیادہ نمایاں ہوتی ہے،اس بے رحمی کو چھپانے کے لئے وہ رمزیاتی یا اساطیری حوالے تلاش نہیں کرتے بلکہ طبقات میں بٹی ہوئی زندگی کے حقائق اور ان حقائق کی پیدا کردہ نفسیات سے زیادہ کام لیتے ہیں۔

شوکت صدیقی کے افسانے 'تماشائے اہل کرم' کا عبداللہ جب بیروزگاری اور بیماری سے تنگ آجاتا ہے تو کرنل کے بھوت کا ڈھونگ رچا کر گلی محلے کے لوگوں کو ڈراتا اور ان کے ہاتھوں سے کھانے کی چیزیں چھین لیتا ہے۔ رفتہ رفتہ وہ لوگوں کی جیبوں سے پیسے بھی نکلوانے لگا لیکن ایک دن محلے والوں نے اس بھوت پر پتھروں کی اتنی بارش کہ وہ وہیں ڈھیر ہوگیا۔(۲۱۶)''دوسرے روز محلے والوں نے دیکھا گلی کے بیچوں بیچ ایک بے حد غلیظ آدمی منہ اوندھائے پڑا تھا،اس کے چاروں طرف پتھر ہی پتھر بکھرے ہوئے تھے،اس کے کالے کلوٹے جسم کے ہر حصے پر گاڑھا گاڑھا خون بہہ کر جم گیا تھا،اس کا خوفناک چہرہ بدرو کے اندر تھا اور کیچڑ میں لت پت تھا۔ یہ عبداللہ تھا جو رات ہی کو مر گیا تھا۔'' یہ وحشت انگیز انجام طبقات میں بٹی زندگی کی بے رحمی کا آئینہ دار ہے۔

شوکت صدیقی نے نچلے طبقے سے بھی زیادہ ارزل طبقے یعنی زیریں دنیا کی مخلوق کو اپنا موضوع بنایا ہے۔ جو کیڑے مکوڑوں سے بھی زیادہ حقیر سمجھے جاتے ہیں اور خوف کے سائے تلے سہمے اور سراسیمہ زندگی گزارتے ہیں۔ جرائم کی جس دنیا کو شوکت صدیقی نے منکشف کیا ہے وہ شوکت صدیقی کا موضوع خاص ہے۔ یہ زیریں دنیا سماج کے مظالم کا شکار اور ٹھکرائے ہوئے لوگوں کی آماجگاہ ہے۔شوکت صدیقی سماجی حقیقت نگار کے شعور اور بصیرت کے ساتھ جرائم کے سرچشموں کا کھوج لگاتے ہیں اور ان چہروں کو بے نقاب کرتے ہیں جو معصوم انسانوں کی کسی مجبوری کا فائدہ اٹھا کر انھیں بدی اور برائیوں کے دلدل میں پھنسا دیتے ہیں۔ان کے افسانے 'تیسرا آدمی'، 'خفیہ ہاتھ'، 'راتوں کا شہر'، 'چاند کا داغ' سب کا جرائم پیشہ افراد اور زیریں دنیا کے باسیوں سے گہرا تعلق ہے۔

شوکت صدیقی نے جرائم پیشہ اور مفلوک الحال لوگوں کا گہرا مطالعہ کیا ہے، زیریں دنیا کی الم انگیز زندگی اور ایسی زندگی گزارنے والے افراد کی سیرت اور شخصیت میں چھپے ہوئے انسانی اور اخلاقی جوہر ان کے ذاتی مشاہدے اور تجربے کا بیان ہیں۔ (۲۱۷)''مفلوک الحال اور جرائم پیشہ افراد سے اکثر سابقہ پڑا، میں نے ان کی زندگی کا قریب سے مطالعہ کیا،اس لئے میری تحریروں میں یہ کردار بلا ارادہ چلے آتے ہیں۔ یہ کردار جو زندہ رہنے کی جدوجہد کر رہے تھے میں ان میں شامل تھا۔'' ایسا کم ہوا ہے کہ افسانہ نگار نے اس طرح اپنے آپ کو کرداروں کے ساتھ وابستہ کر لیا ہو۔

'خدا کی بستی' شوکت صدیقی کا مشہور ناول ہے، یہاں بھی زیریں دنیا اور جرائم کو پروان چڑھانے والے عناصر کی بھرپور نشاندہی کی گئی ہے۔'جانگلوس' جوان کا بیحد ضخیم ناول ہے، یہاں بھی قبائلی اور جاگیردارانہ نظام کی ظلم وشقاوت کے ساتھ جرائم اور لاقانونیت کی سرپرستی کرنے والوں کا اصلی چہرہ بے نقاب کیا گیا ہے۔ چھوٹے مجرم قانون کی زد میں آجاتے ہیں، معاشرے میں انھیں بری نظروں سے دیکھا جاتا ہے۔ان سے نفرت کی جاتی ہے لیکن در پردہ وہ بڑے جاگیردار، سرمایہ دار جو قانون اور بیوروکریسی کے گٹھ جوڑ سے معصوم لوگوں کو جرائم کا

راستہ دکھاتے ہیں ان کی مجبوریوں سے فائدہ اٹھاتے ہیں انھیں کوئی نہیں پوچھتا۔ وہ معاشرے میں اعلیٰ منصب اور مقام پر فائز ہوتے ہیں۔
شوکت صدیقی نے ظاہر کے ان چمکتے ہوئے چہروں اور دولت کی ہوس میں مجبوروں کا استحصال کرنے والے بدکرداروں کو بے نقاب کیا ہے۔ ان کے افسانہ 'خفیہ ہاتھ' میں جاگیردارانہ معاشرے میں پھیلی ہوئی مفسدات، قانون شکنی اور سیاسی بازی گروں کے اعمال وافعال کو موضوع بنایا گیا ہے۔ داد محمد سومرو ایک وڈیرا تھا جس کا محبوب مشغلہ سیاست اور خوبصورت عورتوں کے ساتھ وقت گزاری تھا۔ اپنے ملک اور بیرون ملک میں یہ سیاستدان جو قیمتی زرِ مبادلہ خرچ کر کے جاتے ہیں، عیاشیوں کے سوا کچھ نہیں کرتے، وہ نائٹ کلبوں اور عیاشی کے اڈوں میں دادِ عیش دیتے ہیں۔ داد محمد سومرو کے بارے میں اخبار میں ایک خبر شائع ہوئی تھی۔ فرانس میں ایک کیبرے ڈانسر کے قتل کے واقعہ میں اس کا نام بھی شامل تھا اور صحافی علیم الدین سبزواری ایک رات وڈیرے کو بلیک میل کرنے اس کے عشرت کدے میں داخل ہوا جہاں وہ ایک ننگی مادر زاد عورت کے جسم کے ہر زاویے کو دوربین کی مدد سے دیکھ رہا تھا۔ علیم الدین سبزواری ندائے وطن اخبار کا ایڈیٹر بھی تھا جس میں یہ خبر شائع ہوئی تھی، داد محمد سومرو نے اخبار ندائے وطن پر ہتک عزت کا دعویٰ کیا تھا اور دو لاکھ کی رقم طلب کی تھی۔ لیکن علیم الدین سبزواری ایک صحافی تھا، وہ ایسے لوگوں سے نمٹنا جانتا تھا۔ داد محمد سومرو سے اس وقت ملاقات اسی سلسلے کی کڑی تھی، اس اندھیری رات میں ایک چور بھورے خاں بھی چوری کے ارادے سے داد محمد سومرو کے عشرت کدے میں داخل ہوتا ہے۔
شوکت صدیقی نے ان تین افراد کو جس طرح پیش کیا ہے وہ اس استحصالی نظام کے کارندوں اور ان کی غلط کاریوں پر روشنی ڈالتے ہیں۔ داد محمد سومرو بظاہر معزز شہری تھا، اسمبلی میں ممبری کا امیدوار تھا۔ بے انتہا وسیع زمینوں کا مالک تھا، لیکن وہ اور اس جیسے افراد در پردہ وہ استحصالی ہاتھ ہیں جو معاشرہ میں اسمگلنگ، رشوت، غنڈہ گردی، قتل وغارت گری جیسے جرائم کو پروان چڑھاتے ہیں۔ ڈاکوؤں اور جرائم پیشہ افراد کی سرپرستی کرتے ہیں۔ اس کے مقابلے میں بھورے خان جو عادی مجرم ہے، بہت چھوٹا اور معصوم نظر آتا ہے۔ (۲۱۸) ''اماں تم کو یہ بھی خبر ہے میں شاہجہاں پور کا رہنے والا ہوں، بھورے خان نے تڑپ کر جوش وخروش کا اظہار کیا۔ پانچ قتل کئے ہیں اب تک قتل ہی کے ایک مقدمے میں جیل کاٹ رہا تھا کہ فرار ہو کر ادھر آ گیا، سچ پوچھو تو پاکستان کی محبت کھینچ لائی۔'' خفیہ ہاتھ میں صحافی، وڈیرا اور چور یہ تینوں آمنے سامنے کھڑے ہیں۔ صحافی، وڈیرے کی کمزوریوں سے واقف ہے، وہ اسے بلیک میل کرنے کا موقع ہاتھ سے جانے نہیں دیتا اور اس حقیقت کا انکشاف کرتا ہے کہ اس بھورے خاں سے بڑا چور اور بلیک میلر وڈیرا داد محمد سومرو ہے۔
(۲۱۹) ''معاف کیجئے اگر یہ بلیک میلنگ ہے تو آپ بھی اسمبلی کی رکنیت حاصل کرنے کے بعد اسی طرح حکومت کو بلیک میل کریں گے۔ لائسنس اور پرمٹ اپنے اور اپنے خاندان والوں کے نام جاری کرائیں گے۔ بینکوں سے بڑے بڑے قرضے حاصل کریں گے، زرعی اصلاحات ناکام بنانے کے لئے دباؤ ڈالیں گے، طرح طرح کی دوسری مراعات حاصل کرنے کی کوشش کریں گے اور وزیر مقرر ہو گئے تو پوری قوم کو بلیک میل کریں گے۔ آپ اسی مقصد کے لئے الیکشن لڑ رہے ہیں نا؟''
اس افسانے میں چور کا کردار دوسرے کرداروں پر حاوی ہے جس کے لئے کہا گیا ہے کہ (۲۲۰) ''خون گرم کا کوئی اشارہ ہے تو وہ چور یا نقب زن ہے جو اس پراسرار رات میں خاموشی سے داخل ہوتا اور پھر باہر نکل جاتا ہے۔'' 'خفیہ ہاتھ' میں سماجی استحصال کا چہرہ پوری طرح بے نقاب ہو جاتا ہے۔ شوکت صدیقی کے یہاں زیریں دنیا اور جرائم کی زندگی کی اس پیشکش کے پیچھے معاشرے کو بدلنے کی خواہش بھی تمام تر قوت کے ساتھ موجود ہے۔

شوکت صدیقی کے افسانوی ادب میں تلخ حقیقتوں اور زندگی میں بدنمائی اور شر پیدا کرنے والے عناصر کی سخت گرفت ملتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ شوکت صدیقی نے جرائم کی کہانیوں کو بھی وسیع انسانی جذبے کے ساتھ رقم کیا ہے۔ شوکت صدیقی نے سماجی مسائل کو بیدی سے زیادہ گہرائی میں جا کر دیکھا ہے اور صورتحال کی خوب وزشت کو جس فنکارانہ چابکدستی سے پیش کیا ہے وہ ان کے معاصرین میں انھیں ممتاز کرتا ہے۔ (۲۲۱) ''شوکت صدیقی کا افسانہ سوالات و مسائل کو پیش کرنے کی جگہ زندگی کی اس صورتحال کو پیش کرتا ہے جو سوالات اور مسائل کی اساس ہے۔''

بیدی کے یہاں بھی زندگی کا بڑا متحرک اور نازک مطالعہ ملتا ہے لیکن زندگی کی برائیوں اور ان برائیوں کے سرچشمے یعنی استحصالی قوتوں کو شوکت صدیقی نے عمیق ترین صورت میں نمایاں کیا ہے۔

آزادی کے بعد بیدی کے فن میں نمایاں تبدیلی آئی ہے اور اس سے یہ اظہار ہوتا ہے کہ وہ بدلتی ہوئی سیاسی اور سماجی زندگی کا گہرا ادراک رکھتے ہیں۔ ان کے افسانے 'صرف ایک سگریٹ'، 'ایک باپ بکاؤ' ہے۔ اپنے نفسیاتی تجزیے، ذاتی زندگی کی تنہائیوں کے احساس اور تحت الشعور سے جنگ آزمائی کا نقشہ پیش کرتے ہیں۔ 'ایک باپ بکاؤ ہے' ایسا افسانہ ہے جس میں بیدی کی زندگی کی ساری محرومیاں سمٹ آئی ہیں۔ (۲۲۲) ''ایک باپ بکاؤ ہے ہیت کے لحاظ سے فنطاسی کے بہت قریب پہنچ گیا ہے لیکن بیدی نے اس کے ذریعہ سے جو کہنا چاہا ہے کہہ دیا ہے۔'' اپنے آخری زمانے میں بیدی نے جو افسانے لکھے وہ ہندوستان کی نظام سیاست اور معاشرتی تضاد پر گہرے اور خوبصورت طنز سے بھرپور ہیں۔ 'چشم بددور'' اور 'حجام الٰہ آباد کے' نئی سماجی زندگی اور سیاسی قیادت کے زبردست طنز پر مبنی ہیں۔

(۲۲۳) ''چشم بددور' اور 'حجام الٰہ آباد کے' ان افسانوں میں نہ صرف بیدی کے فن کی تمام خوبیاں شامل ہیں بلکہ تکنیک کے اعتبار سے یہ افسانے بیدی کے دوسرے افسانوں سے بہت مختلف ہیں اور 'حجام الٰہ آباد کے' جیسا افسانہ تو بیدی نے دوسرا نہیں لکھا۔'' لوک پتی ایک حجام ہے جو سنگم پر بیٹھا لوگوں کی حجامت بنا رہا ہے چونکہ اس کے پاس بہت زیادہ لوگوں کی بھیڑ ہے اس لئے وہ صرف آدھی شیو بناتا ہے۔ (۲۲۴) ''یہ افسانہ اپنے میں بے پناہ طنز چھپائے ہوئے ہے ایک ساتھ چومکھے وار کرتا ہوا فرد سماج اور سیاسی نظام کی برائیوں کو بے نقاب کرتا ہے۔'' اپنے بھرپور طنز اور مزاح کی حس کے باعث بیدی کے یہ افسانے ان کے فن کی تدریجی تبدیلیوں کے نمائندہ ہیں۔

شوکت صدیقی اور بیدی دونوں کردار نگاری کا اچھا سلیقہ رکھتے ہیں۔ شوکت صدیقی نے اپنے افسانوی ادب میں زندگی کے متنوع پہلوؤں کو سمیٹا ہے۔ یہ تنوع ان کے کرداروں میں بھی موجود ہے۔ 'خدا کی بستی' سے لیکر 'جانگلوس' اور ان کے تمام افسانوں میں جیتے جاگتے کردار اپنے ماحول سے جڑے ہوئے اور ماحول کی ستم ظریفی اور المنصیبی کا نقش معلوم ہوتے ہیں۔ ان کی کردار نگاری کا سب سے روشن پہلو یہ ہے کہ یہ کردار اپنے قاری کے ذہنوں پر مسلط ہو جاتے ہیں۔ شوکت صدیقی کے پیش کردہ سماج کے ستائے ہوئے مظلوم کردار بغاوت اور جدوجہد کا حوصلہ رکھتے ہیں۔ 'جھیلوں کی سرزمین' اور 'مہکتی وادیوں میں' کے انقلابی کردار ہوں یا خلیفہ جی، خداداد کالونی، کمین گاہ اور خدا کی بستی یا جانگلوس کے جرائم پیشہ کردار (۲۲۵) ''شوکت صدیقی کے افسانوں میں کرداروں کا غیر متوقع عمل اور رونما ہونے والی صورتحال انسانی اختیار اور بے اختیاری کی ایک نئی سمت کا ادراک ہے۔''

ان کے کردار معاشرتی تضاد کے کئی پہلو ہمارے سامنے لاتے ہیں۔ (۲۲۶) ''دراصل شوکت صدیقی نے اپنے لئے وہ گوشے چنے ہیں جن تک عام نظروں کی رسائی نہیں۔'' اسی طرح ان کے کردار بھی موضوع کی طرح مشکل اور پیچیدہ ہیں، ہر کردار سماجی زندگی کے

کسی نہ کسی پہلو کی ترجمانی کرتا ہے۔ وہ بدی اور بدصورتی سے حسن اور خیر کا پہلو نکالتے ہیں۔ ان بے انتہا خوفناک اور جرائم پیشہ کرداروں میں بھی انسانی ہمدردی اور حسن وخیر کی روشنی موجود ہوتی ہے۔ ان کا ضمیر ماحول کی خرابیوں اور استحصالی طاقتوں کی چکی میں پستے ہوئے بھی زندہ رہتا ہے کیونکہ مجرمانہ خصلتیں کسی فطری رجحان سے نہیں ابھریں بلکہ ظالمانہ نظام کے جبر اور استحصالی رویوں کی پیداوار ہیں۔ (۲۲۷)''مجرموں کی کردارنگاری میں شوکت صدیقی نے ایک نکتے پر زور دیا ہے، مجرم جسے انسان دھتکار دیتے ہیں اس میں بھی بنیادی انسانی جذبہ موجود ہوتا ہے۔ اگر مناسب ماحول میسر آئے تو شاید انسانیت کی یہی چنگاری ان کے تمام جرائم کو خاکستر کر دے۔'' اگر دیکھا جائے تو شوکت صدیقی کے تمام جرائم پیشہ کردار اس بات کو سامنے لاتے ہیں کہ (۲۲۸)''مزدور اور مجرم دونوں ایک ہی خرابی کی پیداوار ہیں اور ایک ہی ظلم کا نشانہ ہیں اور استحصال کے دو پہلوؤں کو واشگاف کرتے ہیں۔'' غریب جو ظالمانہ نظام کی چکی میں پستے ہوئے جذبہ بغاوت اور احتجاج کے باوجود مظلومانہ زندگی گزارنے پر مجبور ہیں اور مجرم جو سماج کی نظروں میں معتوب اور گھٹیا سمجھے جاتے ہیں، ہمیشہ ایسے نہیں تھے، انھیں معاشرے نے ایسا بنا دیا۔ اس نظام کی خرابیوں نے انھیں جرم اور گناہ کی دنیا میں پناہ لینے پر مجبور کیا ہے۔ شوکت صدیقی کا ہدف ان کرداروں کے ذریعے اس نظام کے نقائص سے پردہ اٹھانا ہے۔ (۲۲۹)''وہ مظلومیت کے ترجمان ہیں، ظلم، تشدّد اور بدی کے خلاف ان کی آواز انسانیت کی آواز ہے۔'' کردار نگاری کا جو معیار شوکت صدیقی کے افسانوں میں نظر آتا ہے وہ کم ملتا ہے۔ بھرپور کردار نگاری کا وصف ان کے افسانوں کے علاوہ ناولوں 'خدا کی بستی'، 'جانگلوس'، 'کمین گاہ' اور 'چاردیواری' میں بھی نظر آتا ہے۔

'خدا کی بستی' کے کردار اپنی سرزمین سے نکالے اور معاشرے کے اکھڑے ہوئے بے سروسامان لوگ ہیں۔ وہ کشمکش، آویزش اور انتشار جو نئی سرزمین کے نئے معاشرے میں جڑ پکڑ رہے تھے انھیں شوکت صدیقی نے اپنے کرداروں کے ذریعہ بڑی حقیقت نگاری کے ساتھ پیش کیا ہے۔ کرداروں کی تشکیل اس طرح کی گئی ہے کہ ہر کردار کسی نہ کسی سماجی حقیقت کا آئینہ بن گیا ہے۔ شوکت صدیقی نے تین بچوں راجہ، نوشا اور شامی کے توسط سے ایک خاندان کا نہیں پورے معاشرے کا جائزہ لیا ہے۔ (۲۳۰)''سلطانہ کا بھائی نوشا اور اس کے دو ساتھیوں شامی اور راجہ کے ذکر سے اس ناول کا آغاز ہوتا ہے، ان پر جو کچھ بیتی اس سے نہ صرف کرداروں کے ارتقائی مطالعہ کا موقع ملتا ہے بلکہ اس طرح ہمیں ناآسودہ اور مسخ شدہ زندگی کے ڈھانچے بھی نظر آتے ہیں۔''

فنکارانہ کردار نگاری کا یہ جوہر ان کی بڑی کینوس کے ناول 'جانگلوس' میں بھی موجود ہے۔ پنجاب کی دیہی زندگی اور جاگیردارانہ نظام کے پس منظر میں لکھا ہوا یہ ناول کردار نگاری کا مضبوط پہلو اپنے اندر سموئے ہوئے ہے۔ یہاں لالی اور رحیم داد دو جرائم پیشہ افراد کو شوکت صدیقی نے کیمرے کی دو آنکھوں کی طرح استعمال کیا ہے اور جاگیردارانہ اور سرمایہ دارانہ طبقاتی نظام کے جبر اور شقاوت کو ان کے ذریعے بڑی گہرائی اور فنکارانہ خلوص کے ساتھ پیش کیا ہے۔

'چاردیواری' کے کردار بھی اپنی معاشرتی زندگی کے قائم کردہ توہمات اور تصورات کی نمائندگی کرتے ہیں۔ طلعت آرا، حضور بیگم، ارجمند سلطانہ، صندلی، قیصر مرزا، آغا جانی یہ سارے کردار تصنع سے خالی اور حقیقت سے قریب ہیں۔ 'کمین گاہ' میں سرمایہ دارانہ اور صنعتی نظام کی خرابیوں اور استحصال کو نمایاں کیا گیا ہے۔ رام بلی کا کردار 'کمین گاہ' کا ایسا کردار ہے جس میں سچائی، بہادری اور جیالے پن کی چمک موجود ہے۔ شوکت صدیقی نے رام بلی کے خوفناک انجام کے ذریعہ بتایا ہے کہ سرمایہ داروں اور صنعت کاروں کے نزدیک انسانی زندگی کی اہمیت بے مصرف اشیاء سے زیادہ نہیں۔

شوکت صدیقی کے مقابلے میں بیدی نے ناول نگاری پر بہت کم توجہ دی ہے۔'ایک چادر میلی سی' ان کا مشہور مختصر ناول یا ناولٹ ہے۔ بیدی نے اس میں معاشرتی رویوں مثلاً جہالت، ضعیف الاعتقادی اسی طرح کے دوسرے سماجی گوشوں کو اساطیری اور ہندو دیو مالائی پس منظر میں بیان کیا ہے۔ یہاں یہ بات اہم ہے کہ بیدی نے معاشرتی حقائق کو بنیاد بنایا ہے اور شوکت صدیقی نے معاشرے کی اقتصادی بنیادوں کو اہمیت دی ہے اور اس میں بھی اساطیر اور استعاراتی حوالوں سے کام نہیں لیا۔ جبکہ بیدی کی پنجاب کی دیہی زندگی پر مشتمل 'ایک چادر میلی سی' کے کردار ہی اساطیری نہیں بلکہ فضا اور ماحول پر بھی اساطیری اور دیو مالائی عناصر نے تحیر اور ماورائی کیفیت طاری کر دی ہے۔(۲۳۱)''ایک چادر میلی سی کی ساری اساطیری فضا شیومت سے ماخوذ ہے۔ ناول کا مرکزی محور یہاں بھی عورت ہے۔ روح کائنات اور تخلیق کی امین۔''''ایک چادر میلی سی' ایک ایسا ناول ہے جس میں پنجاب کی دیہاتی زندگی کے علاوہ سکھوں کے روایتی اور تہذیبی نقوش کی واضح جھلکیاں ملتی ہیں۔

شوکت صدیقی نے 'جانگلوس' میں جہاں دیہی زندگی کو پیش کیا ہے وہاں اس کی معاشی بنیادیں ان کے پیش نظر رہی ہیں۔ 'ایک چادر میلی سی' میں رانو کا کردار بیحد توانا اور مضبوط کردار ہے اور اس سے بیدی کے فن کی عظمت اور کرداروں کے گہرے نفسیاتی مطالعے کی خصوصیت ظاہر ہوتی ہے۔'ایک چادر میلی سی' میں کوٹلہ کے گاؤں میں ہندو مسلمانوں کے باہم ارتباط، ان کے سماجی رشتے، گاؤں کے زمیندار، تاجر پیشہ اور دوسرے بڑے لوگوں کی اجارہ داری اور غریب مزدور پیشہ اور یکے چلانے والوں کی غربت اور مظلومیت کو بھی پیش کیا گیا ہے۔ زمیدار اور بااثر افراد غریبوں کی عزت سے کھیلنے کا حق رکھتے ہیں، کوئی ان کے ہاتھ پکڑنے والا نہیں ہوتا۔ یہاں کوٹلہ جو وشنو دیوی کے مندر کی وجہ سے زیارت گاہ کا درجہ رکھتا ہے، اس کے بارے میں بیدی نے بتایا ہے کہ گاؤں والے فرسودہ مذہبی عقائد اور جادو ٹونے پر یقین رکھتے تھے۔ خاص کر گاؤں کی عورتیں زیادہ توہم پرست اور جادو ٹونے پر یقین رکھتی تھیں۔ اس طرح بیدی نے اس ناول میں ایک گاؤں کوٹلہ کے ذریعے پنجاب کی دیہی زندگی اور سماجی زندگی کے بہت سے گوشوں کو پیش کیا ہے۔ اس ناول میں بیدی نے گاؤں کے غریب دیہاتی گھروں میں عورت کے مقام، اس کی بے شمار ذمہ داریاں، اس کے مصائب و آلام اور گوناگوں مسائل کی طرف ہماری توجہ مبذول کی ہے۔(۲۳۲)''ایک چادر میلی سی' میں جس عورت کے حوالے سے یہ چیزیں پیش کی گئی ہیں اس کا نام رانو ہے۔'' شوکت صدیقی کے ناول 'جانگلوس' میں جمیلہ کا کردار رانو سے کسی حد تک مماثلت رکھتا ہے۔ ویسے تو 'جانگلوس' کے نسائی کردار مرد کرداروں سے زیادہ توانا اور دلکش ہیں، خاص کر جمیلہ اور شاداں کا کردار۔ جمیلہ جس کا نام پاروتی تھا اور جو ہندوؤں کے زمیندار خاندان سے تعلق رکھتی تھی، تقسیم کے بعد ہندوستان ہجرت کرتے ہوئے وہ اپنے گھر والوں سے بچھڑ جاتی ہے۔ بلوائیوں نے اسے اغوا کر کے اس کی عزت بھی لوٹی اور اس پر بے حد جبر و تشدد بھی کیا۔ اللہ وسایا جو اس کے باپ چودھری کرشن دیال کا معمولی مزارع تھا اپنی جان پر کھیل کر اسے بلوائیوں سے رہائی دلاتا ہے۔ پاروتی کو اللہ وسایا کی بہادری اور شرافت نے موہ لیا، وہ مسلمان ہو کر اللہ وسایا سے نکاح کر لیتی ہے۔ پاروتی جمیلہ کے روپ میں 'ایک چادر میلی سی' کی رانو کی طرح بار بار امتحان میں ڈالی جاتی ہے اور شدید سماجی دباؤ کا بہادری سے مقابلہ کرتی ہے۔ رانو کے مقابلہ میں جمیلہ تعلیم یافتہ ہے، رانو کی طرح غلط مذہبی توہمات کا شکار نہیں لیکن پھر بھی حالات نے اس کے گرد گھیرا اتنا تنگ کر دیا ہے کہ وہ اپنی مرضی کے خلاف حالات کے سامنے سپر ڈالنے پر مجبور ہو جاتی ہے۔ رانو بھی ایک بہادر، جفاکش عورت ہے جو شوہر کی آوارگی اور ساس کے ناروا سلوک کا ڈٹ کر مقابلہ کرتی ہے۔ لیکن تلوکا کے قاتلوں کے قتل کے بعد شدید اقتصادی اور سماجی دباؤ نے اسے سمجھوتے پر مجبور کر دیا اور سکھوں کے

قدیم روایتی رسم ورواج کے مطابق اسے اپنے شوہر کے چھوٹے بھائی سے شادی کرنے پر مجبور ہو جانا پڑا۔ رانو نے اپنے دیور منگل کو بچوں کی طرح پالا تھا۔ وہ اس کے ساتھ ازدواجی رشتہ قائم کرنے کا تصور بھی نہیں کر سکتی تھی۔

(۲۳۳)''بیدی نے یہ دکھایا ہے کہ موجودہ معاشرے میں دولت نہیں بلکہ چند روپے تک انسانی رشتوں کی صداقت کو جھوٹ میں بدل دینے کی طاقت رکھتے ہیں۔'' 'جانگلوس' کی بہادر اور خوددار جمیلہ اگر چہ تمام مصائب اور شدائد کا ڈٹ کر مقابلہ کرتی ہے لیکن اللہ وسایا کے قتل کے بعد رحیم داد جب اس سے شادی کرنی چاہتا ہے تو نہایت نفرت اور استکراہ کے ساتھ انکار کر دیتی ہے۔ لیکن احسان شاہ اور رحیم داد کی ملی بھگت سے جب مائی پھاتاں کی مائیوں میں بیٹھی بیٹی کا اغوا ہو جاتا ہے اور اس کی واپسی کی شرط احسان شاہ یہ رکھتا ہے کہ جمیلہ رحیم داد سے نکاح کرے، مائیوں میں بیٹھی ہوئی لڑکی کو عزت کے ساتھ وداع کرنے کے لئے جمیلہ نے اپنی قربانی منظور کر لی اور رحیم داد کے ساتھ نکاح کر لیا۔ اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ (۲۳۴)''وہ لوگ بھی جو کسی نہ کسی طرح لشٹم پشٹم سماج سے لڑنے کی کوشش کرتے ہیں کسی نہ کسی موڑ پر اپنی مالی اور مادّی ضرورتوں کے سامنے ڈھیر ہو جاتے ہیں۔'' یہاں رانو اور جمیلہ کے کردار ایک دوسرے سے مماثل نظر آتے ہیں۔

شوکت صدیقی اور بیدی دونوں کے افسانوی ادب میں کرداروں کی تشکیل وتعمیر کا پہلو بہت مضبوط ہے۔ بیدی کی کردار نگاری کے بارے میں یہ رائے کہ (۲۳۵)''وہ اپنے کرداروں کی روح میں اتر کر حقیقت کا عرفان حاصل کرتے ہیں حقیقت پر مبنی ہے۔'' اس میں کوئی شبہ نہیں کہ متوسط طبقے اور نچلے طبقے کے سارے کردار زندگی کی کسی نہ کسی حقیقت کو اس طرح منکشف کرتے ہیں کہ اس سے ان کی زندگی کے سارے مسائل، نشیب وفراز کا مجموعی تاثر پیدا ہوتا ہے۔ خاص طور سے بیدی نے نسائی کرداروں کی تشکیل میں بڑی توجہ اور محنت صرف کی ہے۔ (۲۳۶)''بیدی کے بارے میں کبھی کبھی یہ خیال ہوتا ہے کہ وہ عورتوں کے افسانہ نگار ہیں۔''

شوکت صدیقی کے یہاں بھی دلکشی، تازگی اور قوت سے بھر پور نسائی کردار ملتے ہیں۔ 'جانگلوس' میں جمیلہ اور شاداں کا کردار، یا پھر 'خدا کی بستی' میں سلطانہ کا کردار۔ (۲۳۷)''بظاہر سلطانہ ایک سیال کردار کے مانند تمام سانچوں میں ڈھل جاتی ہے لیکن بباطن اس کی فطری معصومیت بڑی سخت جان ہے اور یہ سیال کردار اپنی پائدار خصوصیات وصفات بھی رکھتا ہے۔ ناول نگار نے کہیں سلطانہ کو مثالی بنانے کی کوشش نہیں کی۔'' شوکت صدیقی کے یہاں موضوع کے اعتبار سے جو تنوع ہے، کردار نگاری میں بھی وہی تنوع اور رنگا رنگی ملتی ہے۔ شوکت صدیقی کے مردانہ کردار بھی زندگی کی اچھی نمائندگی کرتے ہیں۔

بیدی کے یہاں موضوع میں جس طرح اساطیری اور دیومالائی عناصر پائے جاتے ہیں اسی طرح ان کے کرداروں کی تشکیل وتعمیر میں دیومالائی اور اساطیری حوالے موجود ہیں۔ وہ تمام کردار جو بیدی کے یاد رکھے جانے والے کردار ہیں ان کا تعلق اساطیر سے گہرا ہے۔ جیسے اپنے دکھ مجھ دیدو کی اندو، یا گرہن میں ہولی کا کردار، کوکھ جلی میں گھمنڈی کی ماں، ایک چادر میلی سی کی رانو۔ (۲۳۸)''ان کے مرکزی کردار اکثر وبیشتر ہمہ جہتی **Multidimensional** ہوتے ہیں۔ جس کا ایک رخ واقعاتی اور دوسرا آفاقی وازلی ہوتا ہے۔ ظاہر ہے کہ ان کی تعمیر کاری میں زمان ومکان کی روایتی منطق کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ ان کی نفسیات میں انسان کے صدیوں کے سوچنے کے عمل کی پرچھائیاں پڑتی معلوم ہوتی ہیں۔ ایسے میں وقت کا لمحہ موجود صدیوں کے تسلسل میں تحلیل ہو جاتا ہے اور چھوٹا سا گھر پوری کائنات بن کر سامنے آتا ہے۔ بیدی جس عورت اور مرد کا ذکر کرتے ہیں وہ صرف آج کی عورت آج کا مرد نہیں بلکہ اس میں وہ عورت اور مرد شامل ہیں جو

لاکھوں کروڑوں سال سے اس زمین کے شدائد جھیل رہے ہیں اور اس کی نعمتوں سے لذت یاب ہوتے چلے آرہے ہیں۔''

کردار نگاری کے اعتبار سے شوکت صدیقی اور بیدی کے فن کے بہت سے اختلافی گوشے بھی نمایاں ہو کر سامنے آتے ہیں۔ شوکت صدیقی نے اساطیری حوالہ کے بغیر ایسے کردار وضع کیے جو ایک طرف ان کے فن کی سماجی جہت کا اشارہ ہیں دوسری طرف زندگی کے اتھاہ سمندر میں زندہ رہنے کی جدوجہد اور استحصال کے خلاف بغاوت اور احتجاج کی قوت رکھتے ہیں۔ ان کے کرداروں سے سماجی جہتیں سامنے آتی ہیں اور ظلم واستحصال کی صدیوں سے قائم کردہ صورت حال کی تہیں کھلتی جاتی ہیں۔ خاص طور سے اپنے زمانے کے تشدد اور عصری مزاج کو شوکت صدیقی نے نہایت کامیابی سے پیش کیا ہے۔

تقسیم کے بعد ہمارے افسانوی ادب میں فسادات کے دلدوز اور جگر خراش واقعات اور قتل وغارت کو موضوع بنایا گیا۔ برصغیر کی تاریخ میں اتنے بڑے پیمانے پر خونریزی، اغوا اور نقل مکانی کے یہ واقعات اتنے سنگین تھے کہ اردو کے افسانوی ادب میں یہ ایک المناک موضوع بن کر ابھرا۔(۲۳۹) ''۱۹۴۷ء کے فسادات مسلمانوں کے لئے ایک بہت بڑا قومی حادثہ ہے جس کے اثرات ہر آدمی کی زندگی پر پڑے ہیں۔ کسی کی زندگی پر کم، کسی کی زندگی پر زیادہ، مگر پڑے ضرور ہیں۔ غالباً ایسے واقعات دنیا کی تاریخ میں کبھی نہیں ہوئے۔'' یہاں محمد حسن عسکری نے فسادات کے حوالے سے صرف مسلمانوں کی بات کی ہے لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ یہ خونیں فسادات تاریخ انسانی کا ایسا المیہ ہیں کہ جس سے دونوں طرف کے انسانوں کی مجموعی زندگی تہ وبالا ہوگئی اور یہی وجہ ہے کہ فسادات پر جو افسانے لکھے گئے وہ انسانی نقطۂ نظر سے لکھے گئے۔ لیکن وقتی اور ہنگامی حالات کے دباؤ نے اکثر لکھنے والوں کو افراط وتفریط کا شکار بھی کیا، ایسا ہونا ایک فطری عمل تھا۔ اس لئے کہ فساد کی تباہ کاریوں نے سوچنے سمجھنے کی صلاحیتوں کو بھی متاثر کیا تھا۔ وقت گزرنے کے ساتھ جب جذبات کی شدت میں کمی آئی تو فسادات اور مہاجرت کے نتیجے میں پیدا ہونے والی صورت حال کا جائزہ بھی لیا گیا، کچھ لکھنے والوں نے مغویہ عورتوں اور بچوں کے مسئلہ پر جو انتہائی سنگین سماجی اور تہذیبی مسئلہ تھا انسانی ہمدردی اور گہرے سماجی شعور کے ساتھ قلم اٹھایا۔

بیدی اور شوکت صدیقی کا شمار ان لکھنے والوں میں ہوتا ہے جنھوں نے ایسے افسانے لکھے جن میں جذبات کی شدت کم اور صورتحال کا اضطراب زیادہ ہے۔ فسادات کے نتیجے میں دونوں طرف کی لاکھوں عورتیں بلوائیوں کے ظلم وستم کا نشانہ بنیں، ان کی پاکیزگی اور پاک دامنی تار تار ہوئی اور ہجرت کے نتیجے میں لاکھوں انسان اپنی سرزمین، اپنے املاک، اپنی تہذیب اور اپنی اقدار سے بچھڑ کر اجنبی سرزمین کی طرف ڈھکیل دیئے گئے۔(۲۴۰) ''یہ محض ایک سیاسی حادثہ نہیں تھا ایک عمرانی انقلاب کا پیش خیمہ تھا۔ ہمارے فنکار اس کے تماشائی نہیں تھے، اس طوفان سے ہو کر گزر رہے تھے، لاکھوں انسان، زمین، خاندان اور صدیوں کی روایات کا دامن چھوڑ کر نقل مکانی کر رہے تھے۔ فاقے، دباؤ اور نقل وحمل کی دشواریوں نے انسانی قدروں کی بنیادیں ہلا ڈالی تھیں۔'' ہجرت نے انسانی زندگی پر بے انتہا منفی اثرات پیدا کئے۔ پناہ گزینوں کو کیمپوں میں غیر انسانی رویے، اخلاقی انحطاط، خودغرضی اور مفاد پرستی سے واسطہ پڑا۔ شوکت صدیقی اور بیدی کے افسانوی ادب کے جائزے میں یہاں بھی کچھ اختلافی پہلو ابھر کر سامنے آتے ہیں۔ شوکت صدیقی نے جس موضوع کو اپنایا اس کا تعلق فسادات سے نہیں ہجرت اور اس کے بعد کے متعدد سنگین سماجی اور اقتصادی مسائل سے تھا۔ خاص کر پاکستان کے نوتشکیل معاشرے میں قدم جمانے والے وہ لاکھوں لوگ جو زندہ رہنے کی جدوجہد کر رہے تھے، انھیں قدم قدم پر مشکلات کا سامنا تھا۔ روزگار، رہائش، ایک نئی دنیا اور نئے معاشرے میں اپنے وجود اور خاندان کا تحفظ، وسائل کی کمی، ساتھ ہی ایک طبقے کی خودغرضی، ذاتی مفادات اور منفعت کی دوڑ نے

ایک انتشار اور احساس محرومی کی کیفیت پیدا کر دی تھی۔ یہ سارے مسائل شوکت صدیقی کے افسانوی ادب میں موجود ہیں۔ شوکت صدیقی کے یہاں ہجرت کا کرب تو ہے لیکن ماضی کی بازیافت کا کوئی نوحہ اور Nostalgia نہیں۔ پاکستان ان کے لئے ایک حقیقت ہے اور یہی وجہ ہے کہ انھوں نے پاکستان کی سماجی زندگی کے ایسے پہلوؤں کو چنا جو اس وقت سب سے حساس اور توجہ طلب پہلو تھے۔ شوکت صدیقی کا موضوع کٹھن اور مشکل تھا اور 'خدا کی بستی' میں ہجرت کر کے آنے والے نچلے متوسط طبقے کے ایک خاندان کے حوالے سے شوکت صدیقی نے اس معاشرے میں جڑ پکڑنے والے مفسدات، طبقاتی کشمکش اور تصادم کی ساری صورتوں کو بے نقاب کیا۔ (۲۴۱) ''خدا کی بستی ایک عبوری دور کا آئینہ ہے جس دور میں ابھی معاشرتی، تہذیبی اور ثقافتی اقدار کا تعین نہیں ہوا تھا۔ طبقاتی کشمکش اور اخلاقی قدروں کی شکست و ریخت کا سلسلہ ابھی جاری تھا۔ قیام پاکستان کے بعد اردو کا یہ پہلا ناول تھا جس میں پاکستان کو موضوع بنایا گیا۔''

شوکت صدیقی نے 'خدا کی بستی' کے علاوہ ایسے افسانے بھی لکھے جن کا ہجرت کر کے آنے والوں کی زندگی کے جذباتی، سماجی اور اقتصادی مسائل سے گہرا تعلق تھا۔ اندھیرا اور اندھیرا، ڈھل چکی رات، یہ بیمار، خان بہادر، میموریل، ہفتے کی شام، کیمیا گر، شریف آدمی، خداداد کالونی، خلیفہ جی ان سب کا تعلق مہاجرین کی زندگی کے متفرق اور متنوع مسائل، روزگار، رہائش، نو دولتیے طبقے کی لوٹ کھسوٹ، اخلاقی گراوٹ، بگڑتی ہوئی سیاسی و سماجی صورت حال، خود غرضی اور مفاد پرستی سے گہرا تھا، اپنے افسانوں میں انھوں نے مہاجرت کی زندگی اور اس کی صورتحال کو اس طرح پیش کیا کہ سماجی حالات پر ان کی غیر معمولی گرفت کا اندازہ ہوتا ہے۔ خدا کی بستی اور ان افسانوں میں شوکت صدیقی نے جن حالات کی تصویر کشی کی ہے، اس میں سماجی حقیقت نگاری کی مختلف جہتیں اور سمتیں واضح اور روشن ہوتی ہیں۔ (۲۴۲) ''کیمیا گر اور خداداد کالونی میں حقیقت کی دو مختلف سطحیں پیش کرتے ہوئے شوکت صدیقی نے موثر اور پر معنی افسانوی صورت سازی کی ہے۔''

شوکت صدیقی کے بارے میں یہ خیال صحیح نہیں کہ ان کے افسانے فرقہ واریت سے متعلق ہیں۔ شیخ محمد غیاث الدین لکھتے ہیں (۲۴۳) ''فرقہ واریت پر انھوں نے کئی افسانے لکھے ہیں۔ ڈھل چکی رات، تانیتا، یہ بیمار، اندھیرا اور اندھیرا، خان بہادر اور ہفتے کی شام'' لیکن یہاں اس حقیقت کا اظہار ضروری ہے کہ شوکت صدیقی کے افسانے فرقہ وارانہ صورتحال کو نہیں انسانی صورتحال کو پیش کرتے ہیں۔ ایسا انسان جو معاشرت سے گہرا تعلق رکھتا ہے اور مہاجرت کے بعد اس نئی دنیا میں حیران اور سرگرداں اپنی منزل کی تلاش میں ہے۔ ایک قدیم معاشرے کے اکھڑے ہوئے لوگوں کی یہ کہانیاں ہیں۔ بہر حال شوکت صدیقی نے تقسیم کے بعد جن موضوعات کو اپنایا اس میں معاشرتی اور اقتصادی رنگ بہت نمایاں ہے اور ان سے معاشرتی زندگی کے متنوع پہلوؤں کی آئینہ داری ہوتی ہے۔ تقسیم کے بعد ان کے افسانوں میں زیریں دنیا اور جرائم کی اندھیری دنیا کو بھی انسانی ہمدردی کے ساتھ سامنے لایا گیا ہے۔ ان کے افسانے خلیفہ جی اور خداداد کالونی میں ہماری ملاقات ایسے جرائم پیشہ لوگوں سے ہوتی ہے جن کی معاشرے میں کوئی جگہ نہیں۔ لیکن شوکت صدیقی ظلمت کی سیاہیوں کو چیر کر ان کی سیرت کے انسانی اوصاف کی نشاندہی کرتے ہیں۔ خلیفہ جی اور یار محمد ٹینی چھٹے ہوئے جرائم پیشہ تو ہیں لیکن خلیفہ جی رہائش کے مسئلے سے پریشان اور دلالوں کے ہاتھوں لٹنے والے ایک شریف آدمی عتیق اللہ کو اپنے گھر میں پناہ دیتا ہے۔ اس کی جان و مال کی حفاظت کرتا ہے اور اس سے کوئی معاوضہ بھی طلب نہیں کرتا۔

خداداد کالونی کے یار محمد ٹینی کی عمر جرائم میں گزری ہے لیکن پاکستان آ کر وہ جرائم سے توبہ کر لیتا ہے اور رزق حلال کمانے کا

عہد کرتا ہے۔اس کی ملاقات بالم اور غازی سے ہوتی ہے یہ بھی جرائم پیشہ ہیں۔ ٹینی انھیں اپنے پاس پناہ دیتا ہے اور جرائم کی دنیا کو ترک کر کے رزق حلال کمانے کی ترغیب دیتا ہے۔لیکن یہ معاشرہ انھیں نیکی اور شرافت سے روزی پیدا کرنے کا حق نہیں دیتا۔وہ بالم اور غازی کو محنت مزدوری کی ترغیب دیتا ہے، وہ خود بھی پلاسٹک کے ایک کارخانے میں مزدوری کرتا ہے۔(۲۴۴)''شام کو جب ٹینی پلاسٹک کے کارخانے سے واپس ہوا تو اس نے دیکھا دونوں دروازے پر پہلے ہی سے موجود تھے،ان کے اترے ہوئے چہرے دیکھ کر وہ سمجھ گیا کہ کام نہیں بنا پوچھنے پر معلوم ہوا کہ قلیوں کی بھرتی ہو رہی ہے مگر ٹھیکیدار کا منشی پچاس روپے فی نفری رشوت مانگتا ہے۔''

جہاں بھی وہ دھندے کی تلاش میں جاتے ہیں انھیں کسی نہ کسی جرائم پیشہ سے سابقہ پڑتا. حلال روزی کا حصول انھیں ایک سراب نظر آتا ہے۔وہ بے انتہا دل برداشتہ ہو جاتے ہیں اور جرائم کی دنیا میں واپس جانے کی خواہش پھر ان کے دل میں جاگ اٹھتی ہے۔لیکن ٹینی نے انھیں ہر موقع پر سہارا دیا، ہمت بندھائی،لیکن ان ہی دنوں ٹینی کو بھی مزدوری سے جواب مل گیا۔اب تینوں بے روزگار تھے،وہ کام کے لئے جہاں جاتے ،انھیں دھتکار اور پھٹکار کا سامنا ہوتا۔لیکن ٹینی نے ان دولڑکوں کو جرائم کی دنیا سے نکالنے کا تہیہ کر رکھا ہے۔وہ پھر ڈاکہ ڈالتا ہے اور کوٹھی کے مکینوں کو قتل کرنے کے بعد تقریباً بیس ہزار کی رقم کی پوٹلی ان دونوں کے حوالے کر کے انھیں فوراً وہاں سے بھاگ جانے کی تلقین کرتا ہے تا کہ ان روپوں سے وہ عزت کی روزی کما سکیں۔ پھر پولیس اسٹیشن جا کر خود کو گرفتاری کے لئے پیش کر دیتا ہے۔ (۲۴۵)''ٹینی کا کردار جس خوبی سے تعمیر کیا گیا ہے وہ شوکت صدیقی کی فنکارانہ مہارت کا یقین دلاتا ہے۔ ٹینی کی فطری سادگی بڑی توانائی کی حامل ہے،وہ زندگی کی نیکیوں اور خوشیوں کی بشارت ہے۔ ٹینی غیر صحت مند معاشرے میں صحت مندی کی علامت بن جاتا ہے۔وہ ان تمام کمزوریوں، برائیوں اور مجرمانہ حرکتوں کو بالعموم نظر انداز کر دینے کا عادی ہے جو معاشرتی ناانصافیوں کی بنا پر نچلے طبقے میں پیدا ہوتی یا ہوسکتی ہیں۔یہی سبب ہے کہ ٹینی آخر میں ان لوگوں کو قتل کر دیتا ہے جو خداداد کالونی کے مکینوں کو بے گھر کرنے کا سبب بنتے ہیں اور جن کی کوٹھیاں بنانے کے لئے زمین خالی کرائی گئی تھی۔''

فسادات کے بعد ہجرت کا المیہ شوکت صدیقی کے افسانوی ادب میں تنوّع کے ساتھ ملتا ہے۔ راجندر سنگھ بیدی کے یہاں یہ تنوّع نہیں ملتا انھوں نے فسادات کے بعد اغوا کو اپنے مشہور افسانے لاجونتی میں موضوع بنایا ہے۔ بیدی نے بھی اغوا جیسے حساس اور سماجی المیے پر قلم اٹھانے سے پہلے کافی وقت لیا لیکن جب اسے پیش کیا تو بڑی فنی خوبی اور بڑائی کے ساتھ پیش کیا۔(۲۴۶)''راجندر سنگھ بیدی کا افسانہ لاجونتی بھی تقسیم کے کم وبیش آٹھ نو برس بعد کی تخلیق ہے۔''فسادات کے بعد اغوا شدہ عورتوں کی بازیابی نے جو نفسیاتی اور جذباتی مسائل پیدا کئے لاجونتی اس نفسیاتی ردِعمل کا موزوں ترین اظہار ہے۔

(۲۴۷)''لاجونتی ایک ہنگامی واقعے کی کہانی ہے۔مغویہ اور بازیافتہ عورتوں کی نہ جانے کتنی کہانیاں فسادات کا دور اپنے ساتھ لے گیا لیکن بیدی کا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے ہنگامی واقعہ کو ایک فنی لطافت بخشی اور اسے ایک ابدی حسن میں تبدیل کر دیا۔''سندر لال جو لاجونتی کا شوہر ہے،اغوا کے بعد واپس آنے والی عورت کو اپنے گھر اور دل میں جگہ تو دیتا ہے لیکن عورت بنا کر نہیں دیوی بنا کر،ان کے درمیان وہ بے تکلفی اور اپنائیت نہیں ہوتی۔ یہاں بیدی نے عورت کی نفسیاتی کیفیت اور اس کے اندرونی دکھوں کو زبان دے دی ہے۔عورت کی ہتک ہے کہ اسے دیوی کا درجہ دیا جائے۔ (۲۴۸)''سندر لال نے لاجو کی سورن مورتی کو اپنے دل کے مندر میں استھاپت کر دیا تھا اور خود دروازے پر بیٹھا اس کی حفاظت کرنے لگا تھا۔''وہ جو اسے پہلے لاجو پکارتا تھا، دیوی پکارنے لگا۔لاجونتی سندر لال کو دوبارہ پا کر خوش تھی لیکن

سندر لال کے برتاؤ نے اسے ذہنی اور جذباتی کشمکش میں مبتلا کر دیا تھا۔(۲۴۹)''وہ سندر لال کی وہی پرانی لاجو ہو جانا چاہتی تھی جو گاجر سے لڑ پڑتی اور مولی سے مان جاتی، لیکن اب تو لڑائی کا سوال ہی نہ تھا۔ سندر لال نے اسے محسوس کرا دیا تھا، جیسے وہ کانچ کی کوئی چیز ہے، جو چھونے سے ٹوٹ جائے گی۔''اس میں کوئی شک نہیں کہ اغوا فسادات کا ایک بہت گھناؤنا اور قابل نفرت پہلو تھا اور بیدی نے عورت کے دل کی خلش اور اس کے دل میں چبھنے والی پھانس کو پالیا ہے۔ یہ بڑی کامیابی ہے جو اس موضوع پر لکھے گئے افسانوں میں بیدی کے حصے میں آئی۔(۲۵۰)''لاجونتی میں بیدی کی نظر ہنگامی باتوں سے گزر کر انسان کی بنیادی فطرت کے پہلوؤں پر رکی ہے اور بیدی نے عورت کی فطرت کے ایک نہایت نازک اور اچھوتے پہلو کو چھوا ہے بلکہ یوں کہنا چاہئے کہ بیدی نے عورت کی روح کو چھو لیا ہے۔'' یہ کوئی مبالغہ نہیں بلکہ حقیقت ہے کہ اردو کے افسانوی ادب میں لاجونتی کو تعریف وستائش کے ساتھ اعلیٰ مقام بھی ملا۔ بیدی نے اگرچہ فسادات کے موضوع پر بہت کم لکھا ہے، میرے خیال میں لاجونتی کے سوا فسادات پر ان کا کوئی اور قابل ذکر افسانہ نہیں ملتا۔ لہٰذا شوکت صدیقی اور بیدی کے تقابلی جائزے میں یہ احساس ہوتا ہے کہ فسادات اور ہجرت کے موضوع پر شوکت صدیقی کا مطالعہ وسیع اور پیشکش کی سماجی افادیت بھی زیادہ ہے۔

تقابلی جائزہ: احمد ندیم قاسمی اور شوکت صدیقی

احمد ندیم قاسمی کا شمار ان قابل ذکر افسانہ نگاروں میں ہوتا ہے جو ترقی پسند تحریک کے ساتھ شانے سے شانہ ملا کر چلے اور اپنے فکروفن کے ذریعہ ترقی پسند نظریات کی آبیاری کی۔احمد ندیم قاسمی بڑے اور اہم افسانہ نگار ہیں اور افسانوی ادب کا کوئی بھی جائزہ ان کے حوالے کے بغیر مکمل نہیں کہا جاسکتا۔مگر وہ صرف افسانہ نگار نہیں،ان کی شاعری بھی بڑی اہمیت رکھتی ہے۔بعض انھیں بڑا افسانہ نگار اور بعض بڑا شاعر قرار دیتے ہیں۔لیکن حقیقت یہ ہے کہ دونوں میں انھوں نے اپنے بڑائی کے نقوش قائم کئے ہیں۔ان کی شاعری اپنے فنی رچاؤ اور تخیل آفرینی کے باعث دنیائے شاعری میں ایک اہم مقام رکھتی ہے۔

(۲۵۱)''ان کے افسانوں کا سب سے پہلا مجموعہ'چوپال' ہے۔''احمد ندیم قاسمی کے بارے میں یہ بات بھی خاص ہے کہ ان کے افسانوی ادب کا سرمایہ خاصا وسیع ہے۔'چوپال' سے جس سفر کا آغاز ہوا تھا وہ وقت کے ساتھ ساتھ جاری رہا،اس میں زیادہ نکھار، زیادہ وسعت اور زیادہ گہرائی پیدا ہوتی گئی۔اگر ان کے بارے میں یہ کہا جائے کہ انھوں نے شاعری اور افسانوی ادب دونوں کے ساتھ انصاف کیا ہے اور دونوں پر ان کی مضبوط گرفت ہے تو کچھ غلط نہ ہوگا۔

ان کے ابتدائی مجموعے'چوپال' سے ہی یہ نشاندہی ہو رہی تھی کہ احمد ندیم قاسمی پریم چند کی روایت کے سلسلے کی ایک اہم کڑی ہیں۔ پریم چند نے ہندوستان کے دیہات اور اس میں بسنے والے مظلوم اور غریب انسانوں کو سب سے پہلے اپنے افسانوں کا موضوع بنایا تھا۔احمد ندیم قاسمی نے بھی مظلوم انسانوں کی تصویر کشی کی ہے۔پریم چند کے افسانوں میں خاص طور پر اتر پردیش کے دیہاتوں کی زندگی ملتی ہے۔ احمد ندیم قاسمی خصوصاً پنجاب کی دیہاتی زندگی کو پیش کرتے ہیں۔پنجاب کے دیہاتوں کی یہ زندگی جسے احمد ندیم قاسمی نے پیش کیا،غم کی خلش اور محبت کی سرشاری اپنے اندر پنہاں رکھتی ہے۔یہ پنجاب کے مقامی معاشرت اور لہلہاتے ہوئے سبزہ زاروں کی تازگی اور توانائی سے بھرپور ہے۔احمد ندیم قاسمی شاعر بھی ہیں اور افسانہ نگار بھی، لہٰذا ان کی افسانہ نگاری میں ان کی شاعرانہ شخصیت کا پرتو چھلکتا ہے۔ (۲۵۲)''ان کی کہانیوں میں غم کی خلش اور محبت کے سرور کو برابر کی جگہ ملی ہے۔''

چوپال کے بعد احمد ندیم قاسمی کے متعدد افسانوی مجموعے سامنے آئے۔انھوں نے بہت لکھا ہے اور اردو کے افسانوی ادب میں اپنی رومانی انقلاب پسندی کے باعث ایسی جگہ بنالی ہے جہاں کوئی دوسرا ان کا ہمسر نہیں۔پنجاب کی دیہاتی زندگی کا وہ مطالعہ جو ابتدا میں رومان اور دیہاتی زندگی کی غربت افلاس اور کھیت کھلیان کی تصویر کشی پر مشتمل تھا اس میں رفتہ رفتہ ایک تبدیلی آئی۔(۲۵۳)''لیکن یہ افسانے محض مقامی رنگ کے افسانے نہیں۔احمد ندیم قاسم خالی خولی فوٹو گرافی سے کام نہیں لیتے بلکہ ایک چابک دست فنکار کی طرح اس مقامی رنگ کو اپنے افسانوں کا پس منظر بنا کر اس کے تانے بانے سے دیہاتی زندگی کے جاندار مرقعے تیار کرتے ہیں۔''

ان کے افسانوں میں پنجاب کی دیہاتی زندگی کے نشیب و فراز ملتے ہیں۔اس دیہاتی زندگی کا سارا فطری حسن اس کی دلکشی و رعنائی،اس کی غربت اور کسانوں کی محنت اور خون پسینہ کرنے کی کہانی سنی سنائی نہیں بلکہ ان کے ذاتی مشاہدے اور تجربے سے تعلق رکھتی ہے۔مشاہدہ اور تجربہ جب شخصی مزاج،متخیلانہ بیان اور فنکاری کے سانچے میں ڈھل کر افسانے کی صورت اختیار کرتا ہے تو پنجاب کی دیہی زندگی مجسم ہو کر سامنے آجاتی ہے۔

احمد ندیم قاسمی خود بتاتے ہیں کہ وہ افسانہ کیوں لکھتے ہیں (۲۵۴)''جواب سوجھا ہے، لیکن میرے ترقی پسند دوستوں کی توقعات کے قطعاً خلاف، یہاں پھر شاعری آ دھمکی ہے یعنی وہ احساسِ لطافت، وہ گدازِ روح، جس کے بغیر نہ خدا کا تصور کیا جاسکتا ہے نہ کائنات کا، نہ آدم کا اور نہ اولادِ آدم کی ننھی خوشیوں اور ہمالوی دکھوں کا۔''

انھوں نے اعتراف کیا ہے احساس لطافت اور گدازِ روح ان کے افسانوی ادب کی محرک ہے۔ وہ اس کے سہارے انسانوں کی چھوٹی چھوٹی خوشیوں اور عظیم دکھوں کو زبان دے دیتے ہیں۔ وہ اس لئے افسانے لکھتے ہیں کہ انھیں ان کی گدازِ روح افسانہ لکھنے پر اکساتی ہے اور اس طرح لکھتے ہیں کہ ایک پھول کی کہانی سارے پھولوں کی کہانی بن جاتی ہے۔ ان کا تخیل شاعرانہ ہے اور ان کی افسانہ نگاری پر ان کی افتادِ طبع نمایاں ہے۔ (۲۵۵)''اگر میری کوئی تیکنیک ہے تو وہ محض خلوص ہے، اگر میرا کوئی موضوع ہے تو وہ محض انسانی زندگی ہے، اگر میرا کوئی اسلوب ہے تو وہ محض میری شاعرانہ افتادِ طبع۔''

اس اقتباس کی روشنی میں یہ کہنا مشکل نہیں کہ احمد ندیم قاسمی نے پنجاب کی دیہی زندگی کو جس فنکاری سے اپنے افسانوی ادب میں سمویا ہے اس میں ان کے شاعرانہ اسلوب کی لطافت اور دل گدازی کا بڑا ہاتھ ہے۔ ان کے افسانوں کی میٹھی میٹھی آنچ، خلوص وسچائی کسی دور میں بھی کم نہیں ہوئی، اگر چہ ان کا فن ہمیشہ ارتقا پذیر رہا لیکن یہ ارتقا ہر زندگی کے متنوع موضوعات میں ظاہر ہوتا ہے۔ ان کا تصورِ فن زندگی کے اثباتی رخ اور محبت کے عالمگیر پیغام سے عبارت ہے۔ (۲۵۶)''بنیادی طور پر ان کی شخصیت اور ان کے فن میں وہ جوہر موجود ہیں جو زندگی کے اثباتی جہات کو آئینہ دکھاتے ہیں۔''

احمد ندیم قاسمی اعلیٰ پائے کے شاعر بھی ہیں اور اعلیٰ پائے کے افسانہ نگار بھی اور حقیقت یہ ہے کہ ان کے سنجیدہ اور تفکر سے بھرپور افسانوں میں بھی شاعری اس طرح در آئی ہے جیسے شاعری اور افسانہ نگاری میں جسم و جاں کا رشتہ ہو۔ یا پھر یوں کہا جاسکتا ہے کہ ان کی شاعری میں بھی ان کے افسانوی طرز کی جھلکیاں دیکھی جاسکتی ہیں۔ (۲۵۷)''یہ بات بھی کم نہیں کہ قاسمی کے افسانوں میں شعریت اور شاعری میں افسانویت کے جو اجزا ایکجان ہوگئے ہیں وہ اس طرح ممزوج ہیں کہ اردو کے اور لکھنے والوں کے یہاں نہیں ملتے۔ اس لئے قاسمی کا فن اپنے دور کے اس تخلیقی شعور کا جس نے اپنے گردوپیش کے کوائف کا مطالعہ سیکھا تھا سب سے اہم تہذیبی ترجمان ہے۔''

احمد ندیم قاسمی کے افسانوں کی بڑی خصوصیت سماجی آگہی اور زمین سے محبت ہے اور اس حوالے سے ان کے افسانوں میں انسان سے محبت اور اس کے دکھوں پر اظہار ملال اور استحصالی نظام کو بدلنے کی خواہش کا اظہار ہوتا ہے۔ سماجی آگہی اور معاشی واقتصادی نابرابری کا عنصر ان کے افسانوں میں اس وقت بھی بہت گہرا تھا جب ابتدائی دور کے افسانوں میں وہ پنجاب کی البیلی مٹیاروں اور تنومند جوانوں کے رومان کو شاعرانہ اثر آفرینی کے ساتھ پیش کر رہے تھے لیکن 'چوپال' کے بعد 'بگولے' ان کا دوسرا افسانوی مجموعہ سامنے آیا بگولے میں احمد ندیم قاسمی کے یہاں وہی مقامی رنگ ہے اور دہقانوں کی زندگی اور کھیت کھلیان کی تازہ ہواؤں کی خوشبو ہے لیکن اب ان کے افسانے ایک نئی سمت کا پتہ دیتے ہیں۔ احمد ندیم قاسمی ترقی پسند تحریک کے اہم رکن تھے اور ان کے سماجی نظریات نے ان افسانوں میں شیرینی کے ساتھ کچھ تندی اور تلخی بھی پیدا کردی ہے۔ کہیں کہیں یہ لے تیز ہوجاتی ہے۔ (۲۵۸)''چوپال کے بعد بگولے اس افسانوی رہگزر پر سنگِ میل ہے جو ہمیں احمد ندیم قاسمی کے ذہنی ارتقا کو ناپنے میں مدد دیتا ہے۔ 'چوپال' میں شیرینی اور رنگینی ہے عشق سادہ کی تازہ کاریاں، دہقانی زندگی کے خوش آئند لمحے، لیکن بگولے میں جیسا کے نام سے ظاہر ہے ایک کربناک فکری تلخی اور صحرائی وحشت پائی جاتی ہے۔''

'بگولے' کے افسانوں میں سادہ دہقانی رومان کی داستان بھی ملتی ہے۔ غربت افلاس اور سماجی دباؤ کی زد میں آئی ہوئی پنجاب کی الھڑ جوانیوں کی معصومیت اور شباب کی سرمستیوں کی بھرپور تصویریں یہاں بھی ہیں لیکن بگولے کے افسانے ایک ذہنی ارتقا کی نشاندہی بھی کرتے ہیں۔ قلی، السلام علیکم، پاؤں کا کانٹا، طلائی مہر، ایسے افسانوں میں عشق کی نیرنگیوں اور حسن کی سرمستیوں کے ساتھ درد کی ٹیس اور غم کی پرچھائیاں بھی ہیں۔

شوکت صدیقی اور احمد ندیم قاسمی دونوں کے فن کو ترقی پسند نظریات سے جلا ملی ہے۔ دونوں حقیقت نگار ہیں لیکن دونوں کے افسانوی ادب میں حقیقت نگاری کا تصور ایک دوسرے سے مختلف ہے۔ شوکت صدیقی کی حقیقت نگاری، بے لاگ، سماجی حقیقت نگاری ہے۔ اکثر اوقات شوکت صدیقی نے سماجی رویوں کے تجزیے میں بے رحم حقیقت نگاری سے بھی کام لیا ہے۔ (۲۵۹) ''شوکت صدیقی کی حقیقت نگاری غیر منسلک اور لمحوں کی گرفت پر مبنی نہیں ہے۔ اسے سماجی شعور کا عکس کہا جا سکتا ہے۔'' وہ سماجی حقیقت کی مختلف سطحوں کو انتہائی بے باکی کے ساتھ اپنے افسانوی ادب میں پیش کرتے رہے ہیں وہ حقیقت کو نئی سماجی اور صنعتی نظام کے تناظر میں دریافت کرتے ہیں۔

شوکت صدیقی احمد ندیم قاسمی کے معاصرین میں شمار ہوتے ہیں، شوکت صدیقی کے افسانوی ادب نے بھی ذہنی اور فنی ارتقا کے مدارج اور مراحل طے کئے ہیں۔ ان کے ابتدائی دور کے افسانے کون کسی کا، اندھی نفرت، شکست توبہ، جھروکے سے، منحوس، معاشرتی مسائل سے تعلق رکھتے ہوئے بھی رومانوی تخیلات اور جذبات سے بھرپور ہیں۔ ان کے ابتدائی دور کے افسانے ۱۹۴۰ء سے خیام اور عالمگیر میں شائع ہوتے رہے۔ لیکن جلد ہی رومان اور تخیل سے دامن چھڑا کر انھوں نے حقیقت کی سنگلاخ زمینوں پر قدم رکھا۔ زندگی کے اقتصادی اور سماجی مسائل پر توجہ دی۔ جنگ عظیم نے برصغیر کی عام زندگی کو جس طرح متاثر کیا تھا اسے ایک حقیقت نگار کی طرح پیش کیا۔

(۲۶۰) ''پاکستان آنے سے پہلے کے افسانوں میں احساس محرومی کا شکار تعلیم یافتہ لوگ، مزدور اور کسان ملتے ہیں۔ غم دل اگر نہ ہوتا، مہکتی وادیوں میں، ایک تھا سوداگر وغیرہ میں اس دور کے نوجوانوں کی بے چینی کو پیش کیا گیا تھا۔ یہ دوسری جنگ عظیم کے اواخر اور اس کے بعد کا دور تھا۔ اس وقت برصغیر نہ صرف برطانوی نو آبادی کی حیثیت سے بلکہ دنیا کا بیشتر حصہ شدید اقتصادی بحران میں مبتلا تھا۔ مہنگائی اور بے روزگاری عروج پر تھی اور اس کے نتیجے میں قومی آزادی کی تحریکیں ابھر رہی تھیں۔ یہ افسانے ان ہی عوامل اور اثرات کی عکاسی کرتے ہیں۔''

جنگ عظیم اگر دیکھا جائے تو پنجاب کے لئے ایک بڑا سانحہ تھا۔ جنگ کے دوران پنجاب کے کسانوں کے خاندانوں کو ذہنی کرب اور اذیت سے گزرنا پڑا۔ برباد خاندانوں، اجڑی ہوئی سوگوار عورتوں اور اولاد کا غم سہنے والی بوڑھی ماؤں کی مایوسیوں اور حزن و ملال کی کیفیتوں کو احمد ندیم قاسمی نے انسان دوستی اور دردمندی کے ساتھ پیش کیا ہے۔ 'ہیروشیما سے پہلے ہیروشیما کے بعد' ان کا افسانہ تو جنگ کے موضوع پر ایک لاثانی افسانہ ہے۔ لیکن اس کے علاوہ بھی ان کے افسانے بابا نور، سپاہی بیٹا، نشیب و فراز، سرخ ٹوپی، جنگ عظیم کی ہلاکتوں اور بربادیوں کو ہی نہیں ظاہر کرتے بلکہ سماجی زندگی کے انتشار، کرب، بے چینیوں اور اداسیوں کی داستان بھی سناتے ہیں۔ ان سنگین حقائق کے اظہار میں اگرچہ زمین سے محبت اور گرد و پیش کی سچائیوں کا بھرپور اظہار ملتا ہے اور حقیقت اور واقعیت سے بھی کام لیا گیا ہے لیکن تخیل کی سحر کاری اور شاعرانہ صورت سازی کے عناصر بہت زیادہ لطافت اور نزاکت کا احساس دلاتے ہیں۔

(۲۶۱) ''قاسمی کے فن میں شاعرانہ تصور سازی اور افسانوی تخیل آرائی کے حدود مل جاتے ہیں، اس کے باوجود ان افسانوں کی

بنیادی اہمیت اس لئے ہے کہ یہ زمین کی سطح سے ابھرتے ہیں اور واقعات کے انبار سے اپنی غذا تلاش کرتے ہیں، ان کی تخیل سازی افسانہ نگار کے احساس حقیقت اور تصور حقیقت پر مبنی ہے۔''

تخیل اور حقیقت کی آمیزش سے ان کے افسانوں میں جو دنیا نظر آتی ہے اس میں حب الوطنی، فطرت کے بے داغ حسن کا نکھار، پنجاب کی لہلہاتی فضاؤں کی سرسبزی، سماجی زندگی کی کشمکش، آویزش اور نابرابری کا گہرا شعور ملتا ہے۔ احمد ندیم قاسمی کے یہاں حقیقت اور تخیل کی وحدت اور یکجائی نے تاثراتی وحدت اور یکجائی کی کیفیت اختیار کی ہے۔ اس کے برخلاف شوکت صدیقی کے افسانے تاثرات کی کارفرمائی سے زیادہ حقیقت کے خارجی اور غیر جذباتی صورتوں کو پیش کرتے ہیں۔ جذباتی تاثرات یہاں حقیقت کے تابع ہیں۔ احمد ندیم قاسمی کے افسانوں کے بارے میں کہا گیا ہے کہ (۲۶۲) ''اپنے شاعرانہ احساس اور شعور کے ساتھ احمد ندیم قاسمی نے اردو افسانے کو آئینہ خانوں کی جلا اور تابش بخشی ہے۔'' تخیل اور حقیقت کی آمیزش ان کے فن کی سب سے بڑی خصوصیت ہے اور اسی سے کام لیتے ہوئے انھوں نے ہمعصر زندگی کی ساری ناہمواریوں کو انسان دوست فنکار کی طرح پیش کیا ہے۔ ان کے یہاں مقصدیت ہے لیکن اس مقصدیت کو ان کے شاعرانہ طرز احساس نے تاثراتی قالب میں ڈھال دیا ہے۔ (۲۶۳) ''احمد ندیم قاسمی کے افسانوں میں بھی موجودہ نظام سے بے اطمینانی اور اسے یکسر بدل دینے کی خواہش عیاں اور نہاں ہے۔ چوپال، بگولے اور گرداب کے افسانوں میں وہ سماجی حقیقت نگاری کے تصور سے سرشار نظر آتے ہیں۔ لیکن ان مجموعوں کے بعد کے افسانوں میں رومانی فکر و احساس نے انھیں اس منزل پر پہنچا دیا ہے جو انقلابی رومانیت سے موسوم ہے۔''

میرے خیال میں احمد ندیم قاسمی کے فن میں ارتقا کی جو کیفیت ملتی ہے اس سے ایک نئے دور اور ایک نئی منزل کا نشان ضرور ملتا ہے اور ساتھ ہی طبقاتی شعور اور سماجی حقیقت نگاری کا عنصر باوجود رومانیت کے غلبے کے کم نہیں ہوا، البتہ ان کے بعد کے افسانوی ادب میں اس رومانیت نے حقائق کی تلخی کو گوارا بنانے میں بڑا کام کیا ہے۔ آبلے، سناٹا، طلوع اور غروب، کپاس کا پھول یہ مجموعے بعد کے افسانوں پر مشتمل ہیں اور ان کے مطالعے سے اس بات کی تصدیق ہوتی ہے۔ کفارہ، الحمدللہ، رئیس خانہ، ماسی گل بانو، کپاس کا پھول، لارنس آف تھلیبیا، ہیروشیما سے پہلے ہیروشیما کے بعد، عبدالمتین ایم اے، آتش گل، کنجری، ایسے افسانے ہیں جو فنی بلندی کے آئینہ دار ہیں۔ (۲۶۴) ''یہ افسانے فن کی پختگی اور فنکار کی جگر کاوی کے بہترین مظہر ہونے کے علاوہ زندگی کے ایسے نقوش ہیں جنہیں سینکڑوں برس کے ماضی کی تاریخی، تہذیبی اور معاشرتی روایت، حال کی سیاست اور معیشت اور اخلاق کے پیچیدہ مسائل اور ان مسائل میں الجھنے اور ان کا صیدِ زبوں ہونے والے انسان نے اس طرح مل جل کر بنایا ہے کہ زندگی اپنی ساری تلخی اور ناخوشگواری کے باوجود دلکش اور دل فریب معلوم ہوتی ہے۔''

شوکت صدیقی اور احمد ندیم قاسمی کے تقابلی مطالعہ سے اس بات کا اندازہ ہوتا ہے کہ ترقی پسند نظریات و رجحانات، سماجی شعور اور عصری زندگی سے دونوں کا تعلق ہے۔ لیکن حقیقت نگاری کے لحاظ سے دونوں کا واقعات کو دیکھنے، پرکھنے اور اجزائے واقعات کو درمیان سے چننے اور موضوع بنانے کے انداز مختلف ہیں اور یہ بات کوئی اچنبھے کی نہیں، اس لئے کہ جس طرح احمد ندیم قاسمی نہ ہوتے ہوئے بھی اپنے فن میں موجود ہیں اور ان کا فن ان کی شخصیت کا مظہر ہے، اسی طرح نہ چاہتے ہوئے بھی شوکت صدیقی کی شخصیت اور ذہن و فکر کے پرتو سے ان کا افسانوی ادب خالی نہیں۔ (۲۶۵) ''فنکار اگر اپنے فن میں موجود نہ ہو تو کہاں ہوگا؟ وہ فنکار جو اپنی تخلیقات میں معروضی یا نیچرلزم قسم کی

واقعہ نگاری کا دعویٰ کرتے ہیں، اپنے ایک ایک لفظ میں موجود ہوتے ہیں۔''

اس میں کوئی شک نہیں کہ فنکار اپنے فن میں چھپا ہوتا ہے لیکن فرق معروضیت اور جذباتی اور شاعرانہ تخیل کی کمی یا زیادتی کا ہے اور پھر اس بات کا کہ جو کچھ وہ کہنا چاہتا ہے حقیقتوں کو سامنے رکھتے ہوئے اسے کس طرح اپنے تخلیق میں سمو دیتا ہے۔

شوکت صدیقی کے افسانوی ادب کے مطالعہ سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ انھوں نے ہمیشہ بے لاگ حقیقت اور معروضیت سے کام لیا ہے۔ خدا کی بستی، جانگلوس اور کمین گاہ سے لے کراں کے تمام افسانے اسی حقیقت کا اظہار ہیں۔ اس کے علاوہ شوکت صدیقی نے شہری زندگی، صنعتی اور سرمایہ دارانہ نظام کے استحصال اور خرابیوں کو موضوع بنایا ہے۔(۲۶۶) ''انھوں نے اس مخلوق کی عکاسی کی ہے، جو ہمارے شہروں کے ساتھ مخصوع ہوگئی ہے۔ ہر قسم کی مخلوق وہ کالے بازار والے جو لمبی لمبی موٹروں میں سفر کرتے ہیں، اسمگلر اور ان کے ایجنٹ، غنڈے اور وہ جرائم پیشہ لڑکے جو فٹ پاتھوں پر پیدا ہوتے ہیں اور وہیں مر جاتے ہیں۔''

یہ کہنا اگرچہ صحیح ہے کہ شوکت صدیقی نے صنعتی نظام کی سختی، کرختگی اور جبر کو خاص طور پر اپنے افسانوی ادب میں پیش کیا ہے۔ لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ قیام پاکستان کے بعد ان کا ایک بڑا ناول جانگلوس ہے، جس میں پنجاب کی دیہی زندگی، ثقافت اور رسم و رواج کی عمدہ تصویر کشی کی گئی ہے۔ لیکن ساتھ ہی جانگلوس کی اہمیت کا راز یہ ہے کہ شوکت صدیقی نے شہری زندگی کی عکاسی کے ساتھ ساتھ پنجاب کی دیہی زندگی کو بھی موضوع بنایا ہے اور پنجاب کی ثقافت کے ساتھ ہی جاگیردارانہ اور زمیندارانہ نظام کی ظلم و شقاوت اور اس نظام کو وجود میں لانے اور برقرار رکھنے والے عناصر کی چہرہ نمائی بھی کی ہے۔

(۲۶۷) ''جانگلوس میں پاکستان کے دیہی معاشرے میں انسان کی حیوانی صورتحال کو موضوع بنایا گیا ہے اور یہ دیکھ کر حیرت ہوتی ہے کہ ارض لکھنؤ کا ایک ادیب کس طرح دوسری زبان اور دوسرے تمدنی ماحول کی رنگارنگ زندگی اور نفسیات کو پیش کرنے میں کامیاب ہوسکا۔'' چونکہ جانگلوس کا تعلق پنجاب کے دیہی معاشرے سے ہے۔ اسلئے یہ کہا جاسکتا ہے کہ شوکت صدیقی نے اسے دیکھا بھالا ہے اور جاگیرداروں کی ریشہ دوانیوں، غیر اخلاقی اور غیر قانونی اجارہ داریوں اور ان کے ہاتھوں معصوم زندگیوں کی تباہی اور بربادی کا مجموعی نقش پیش کیا ہے۔ پھر بھی شوکت صدیقی کے یہاں پنجاب کی دیہی زندگی کا بیان مشترکہ عناصر رکھتے ہوئے بھی احمد ندیم قاسمی سے الگ ہے۔

(۲۶۸) ''جانگلوس اپنی واقعات نگاری اور کردار سازی کے ذریعے ہمارے سماجی، معاشرتی صورتحال کی حقیقی اور سچی صورت گری کرتا ہے۔ اس میں قیام پاکستان سے لیکر ۱۹۶۰ء کی دہائی تک کے حالات، سیاسی اتار چڑھاؤ، معاشرتی تبدیلیاں، عوام پر روا رکھے جانے والے مظالم، استحصال پر مبنی ادارے، طبقہ اشرافیہ کی خودغرضی و لوٹ کھسوٹ اور حکام کی بے بسی اور بے تعلقی اور لاقانونیت کی سرپرستی سب مل کر ناول کے واقعات میں اس طرح ڈھلتے ہیں اور اس کے کرداروں میں اس طرح مجسم ہوکر سامنے آتے ہیں کہ جانگلوس ہمارے وطن عزیز کی ایک ایسی تاریخ نظر آتی ہے جس میں کرداروں کے نام تو یقیناً فرضی ہیں مگر حالات و واقعات بالکل سچے اور حقیقی ہیں۔''

شوکت صدیقی نے جانگلوس میں احتجاج کی گھٹی ہوئی سسکیوں اور خاموش آہوں کو زبان دینے کے لئے حقیقت نگاری کا جو رویہ اختیار کیا ہے وہ ان کے ساتھ مخصوص ہے۔ پاکستان کے وجود میں آنے کے بعد یہ امید تھی کہ انصاف اور خوش حالی کی جانب معاشرے کے قدم بڑھیں گے لیکن ایسا نہیں ہوا۔ اس کے برخلاف یہ ہوا کہ (۲۶۹) ''یہ جاگیردارانہ معاشرہ نئی ہیبت، نئی تنظیم اور نئی قوت کے ساتھ ظاہر ہوا۔ اس نئی تنظیم بلکہ نئی بے رحمی اور نئی دہشت کو شوکت صدیقی نے جس قدر بیان کیا ہے اس کی مثال اردو میں کہیں نہیں ملتی۔ ان کی حقیقت

نگاری صرف سماجی حقیقت نگاری نہیں رہ جاتی ہے بلکہ اسے سفاک حقیقت نگاری کہا جائے گا۔''

جانگلوس کی جڑیں پاکستان کی سرزمین میں پیوست ہیں۔(۲۷۰)''جہاں تک پاکستانیت کے منظر نامے کا تعلق ہے اس ناول میں جا بجا قیام پاکستان، آزادی، تقسیم اور تقسیم کے بعد کی لوٹ مار کے واقعات، مسائل اور موضوعات پر بحث کی گئی ہے۔''

یہ ناول پاکستان کا منظر نامہ ہی نہیں، شوکت صدیقی کی حب الوطنی اور پاکستان دوستی کا بھی ایک نمونہ ہے۔ پاکستان بننے کے بعد جاگیرداروں اور زمینداروں نے لوٹ کھسوٹ کا جو بازار گرم کیا یہاں اس کی مختلف تصویریں بکھری ہوئی ہیں۔(۲۷۱)''چوہدری یہ بھکر میں بیٹ کے علاقے کا وڈا زمیندار ہے، بیٹ میں تین ہی تو زمیندار خاندان ہیں۔ شاہانی، نورانی اور ڈھانڈلے۔ زمینداری کیا ان کی تو ادھر حکمرانی ہے، جو چاہیں کریں کوئی پوچھنے والا نہیں، ان سے تو پولیس اور حکومت بھی ڈرتی ہے۔''

شوکت صدیقی نے الاٹمنٹوں اور متروکہ جائیداد کے مسئلے پر بھی کافی حقیقت پسندانہ روشنی ڈالی ہے۔ پاکستان کے قیام کے بعد متروکہ جائیداد پر لوگ اس طرح جھپٹے جیسے گدھ مردہ لاشوں پر اور مہاجرین سے زیادہ مقامی زمینداروں اور جاگیرداروں نے جعلی کلیم کے ذریعے لاکھوں ایکڑ زمین ہتھیالی اور وہ مہاجرین جو اپنی زرعی زمینیں اور جائیداد بٹوارے کے بعد چھوڑ آئے تھے، انہیں بیحد ظلم وستم کا نشانہ بنایا گیا۔

(۲۷۲)''مخدوم رحمٰن شاہ کتنا وڈا اور زور آور زمیندار ہے۔ وہ جھلن کی متروکہ اراضی پر قبضہ کرنا چاہتا تھا۔ وہ نئے زمینداروں اور الاٹیوں کو طرح طرح سے تنگ کرتا رہتا، میرے پاس دوسرے نئے زمینداروں سے زیادہ ہی زمین تھی اس لئے وہ مجھے زیادہ ہی تنگ کرتا۔ جھلن میں مخدوم رحمٰن شاہ کے کرندوں کے ہشکانے اور مشیری دینے پر مزارعے، مہاجر زمینداروں کو بہت تنگ کرتے تھے یہ اور ایسے ہی دوسرے ہتھکنڈوں سے گھبرا کر کئی الاٹی اپنی زمینیں چھوڑ کر چلے گئے۔''

شوکت صدیقی نے پنجاب کے جاگیردارانہ نظام کی ظلم و شقاوت کو ہی بے نقاب نہیں کیا بلکہ پنجاب کے کمیوں اور مزارعوں کی المناک زندگی اور اس کے ساتھ اس معاشرے میں عورت کی سماجی حیثیت اور اس کے استحصال کو بھی پیش کیا ہے۔ یہاں کمی اور مزارعوں کی عورتیں ہی نہیں بلکہ زمینداروں اور جاگیرداروں کی بیویاں بھی کٹھ پتلی سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتیں۔ کمی اور مزارعوں کی عورتوں سے زیادہ انہیں جسمانی اور ذہنی اذیتوں سے گزرنا پڑتا ہے۔(۲۷۳)''ناصرہ نے اٹھ کر بھاگنا چاہا مگر حیات نے جھپٹ کر اس کی ساڑی کا پلو پکڑ کر زور سے کھینچا، ساڑی کھل کر اس کے ہاتھ میں آ گئی، اس نے غصے سے ساڑی ایک طرف پھینک دی، ناصرہ ڈگمگا کر صوفے پر گر پڑی، حیات نے لپک کر پھر اس کا گلا دبوچ لیا، ناصرہ گلا پھاڑ کر چیخی نہیں، نہیں۔'' یہ جاگیردار اور زمیندار اسمبلیوں میں نشستیں حاصل کرنے کے لئے اپنی بیویوں تک کو بطور رشوت پیش کرتے ہیں۔

شوکت صدیقی نے جاگیردارانہ معاشرے کی اس سفا کی اور بہیمیت کو بھی واضح کیا ہے کہ وہ اپنی لڑکیوں کی شادیاں اس ڈر سے نہیں کرتے کہ جائیداد باہر چلی جائے گی۔ یہ مظلوم لڑکیاں جوانی کی سرحدیں پار کر کے بڑھاپے کی سرحدوں کو پہنچ جاتیں ہیں... ذہنی اور جسمانی بیماریوں کا شکار ہو جاتی ہیں، بعض اوقات ان کا نکاح قرآن پاک سے کر دیا جاتا ہے۔(۲۷۴)''ادھر کتنے ہی زمیندار اپنی بیٹیوں کا نہ صرف قران شریف سے بلکہ میں نے تو یہ بھی سنا ہے کہ چاند اور سورج سے نکاح پڑھا کر اپنے ہی پاس رکھتے ہیں۔ وہ زندگی بھر کنواری ہی رہتی ہے اور بوڑھی ہو کر مر جاتی ہے۔''

شوکت صدیقی نے پنجاب کے جس علاقے کے جاگیردارانہ اور طبقاتی معاشرے کا جائزہ لیا ہے وہ انتہائی پسماندہ اور غربت کا مارا ہوا علاقہ ہے۔ رحیم یار خان، ساہیوال، منٹگمری اور تمام سرائیکی علاقوں میں شخصی حکومت اور شخصی قانون ہی رائج ہے۔ ان جاگیرداروں کی نجی جیلیں ہیں۔ یہ باقاعدہ عدالتیں لگاتے ہیں، سخت سے سخت سزائیں تجویز کرتے ہیں۔ (۲۷۵)''میں اپنی زمینداری میں بسنے والے بلوچوں کا سردار ہوں۔ مجھے کچہری لگانے اور مکدموں کا فیصلہ کرنے کا اختیار ہے۔ ان معاملات میں نہ حکومت مداخلت کرتی ہے اور نہ پولیس۔ تجھے پتہ ہے، یہ بلوچ تمن داروں کا علاقہ ہے، یہاں ان ہی کا کنون چلتا ہے۔''

شوکت صدیقی نے جانگلوس میں پنجاب ہی نہیں دوسرے صوبوں یا علاقوں کے تمن داروں اور وڈیروں کی زندگی کے رازہائے سربستہ سے بھی پردہ اٹھایا ہے۔ لیکن اس میں جو حصہ پنجاب کی زندگی سے متعلق ہے اس میں وہاں کا مقامی رنگ رس موجود ہے۔ شوکت صدیقی نے پنجاب کے دیہاتوں کی کھلی فضا میں پلنے والی آزاد اور تنومند عورت کو شاداں کے روپ میں پیش کیا ہے۔ جو بڑی جیالی اور جی دار ہے۔ وہ سب کچھ برداشت کرسکتی ہے لیکن بے وفائی گوارا نہیں کرسکتی۔ وہ جسے چاہتی ہے، جس پر جان نچھاور کرتی ہے، اسے اپنی ہاتھوں سے قتل بھی کرسکتی ہے۔ (۲۷۶)''عورت نے لالی کو سرخ سرخ آنکھوں سے گھورا اور پاگلوں کی طرح سینے پر ہاتھ مار کر بولی اسے میں نے کتل کیا ہے، ہاں میں نے کیا ہے۔ اس نے خون آلودہ چھری لالی کے سامنے کردی۔ اس نے لالی کی آنکھوں میں آنکھیں ڈال دیں، یہ بھی پچھ یہ کون ہے؟ اس نے قدرے توقف کیا، یہ میرا یار ہے۔''

یہاں جمیلہ جیسی ذہین پڑھی لکھی اور زندگی کے نشیب وفراز سے آگاہ عورت بھی ہے۔ جس نے زمیندار کے گھر میں جنم لیا لیکن اس کی ذات گاؤں کے غریب کمیوں اور مزارعوں کے لئے ابر رحمت کی طرح ہے۔ وہ گاؤں والوں کے لئے ڈسپنسری قائم کرتی ہے تاکہ علاج معالجے کے بغیر یہ بے کس لوگ موت کا شکار نہ ہوجائیں۔ وہ گاؤں کے بچوں کو تعلیم کی سہولت فراہم کرنے کے لئے اسکول چلاتی ہے۔ زمیندار اور جاگیردار کبھی یہ نہیں چاہتے کہ کمیوں اور مزارعوں کے بچے پڑھ لکھ کر ان کے ظلم کے خلاف آواز اٹھانے کے قابل ہوجائیں، ان سے اپنا حق چھین لیں۔ (۲۷۷)''ابھی تو چھوٹا سا اسکول ہے، میں اسے بہت وڈا بناؤں گی، اس میں آس پاس کی بستیوں کے بچوں اور بچیوں کو بھی پڑھانے کا انتظام ہوگا۔ بچوں کا الگ اور بچیوں کا الگ۔ وہ زیرلب تبسم کے ساتھ بتاتی رہی، میں نے دوا علاج کے لئے ڈسپنسری اور زنانیوں کے لئے زچہ گھر بنانے کی اسکیم بھی تیار کر رکھی ہے۔ وہ بھی بن جائیں گے جی۔ کام کرنے کی من میں لگن اور شکتی بھی ہونی چاہئے۔'' اسی من کی لگن اور شکتی نے جمیلہ کی سیرت میں حسن اور صلابت کو جلا بخشی ہے۔ 'جانگلوس' کے صفحات پر جمیلہ ایک ہمدرد اور خوددار عورت کے روپ میں ابھرتی ہے۔

پنجاب کی دیہاتی زندگی اور وہاں کے اقتصادی اور سماجی مسائل کو جانگلوس میں جس طرح پیش کیا گیا ہے اس سے شوکت صدیقی کا مقصد اس استحصالی نظام کے خلاف ایک طرف نفرت اور استکراہ کی کیفیت پیدا کرنا ہے تو دوسری طرف معاشرے کی چھپی ہوئی حقیقتوں کو منظر عام پر لانے کی خواہش کا اظہار بھی ہوتا ہے۔ 'جانگلوس' میں دیہی زندگی کا احوال کئی صوبوں پر مشتمل ہے۔ لیکن وہ ایک مجموعی تاثر پیدا کرنے میں کامیاب ہوئے ہیں۔ ان کے افسانوں کا جائزہ لیا جائے تو ماحول اور حالات کی تبدیلی کے ساتھ پسماندگی، قانون شکنی، بیوروکریسی کی ملی بھگت، کمزوروں کا استحصال اور معاشرتی برائیوں کے مختلف عناصر کا موثر بیان ملتا ہے۔

'تیسرا آدمی' ان کا مشہور افسانہ ہے۔ یہاں انھوں نے جنگ کے دوران اسمگلنگ کے ذریعے لاکھوں کروڑوں کمانے والے

صنعت کاروں کی زندگی کے گھناؤنے پہلوؤں سے پردہ اٹھایا ہے۔ وانچو اور نیل کنٹھ ان صنعت کاروں کے مذموم عزائم کو بروئے کار لانے کے لئے سردھڑ کی بازی لگانے والے کارندے ہیں لیکن آخر میں ان کا انجام نہ صرف اس نظام کی شقاوت کا آئینہ دار ہے بلکہ قاری کی آنکھیں کھول دیتا ہے۔ انھوں نے ایسی کہانیاں بھی لکھی ہیں جن میں مزدوروں اور کسانوں کو غربت، بھوک اور افلاس کا شکار دکھایا گیا ہے۔

(۲۷۸)''شوکت کا فن اس لحاظ سے قابل قدر ہے کہ اس نے ہماری سماجی زندگی اور اس کے تغیرات سے اپنی کہانیوں کی فضا قائم کی ہے۔'' لیکن یہ بات ضرور ہے کہ شوکت صدیقی کے افسانوں میں عام طور پر حلاوت اور شیرینی کی جگہ تلخی اور طنز ہے۔ ایک حقیقت نگار کے لئے مشکل ہے کہ وہ زہر کو قند بنا کر پیش کرے۔ لیکن یہ بھی نہیں کہ ان کے افسانے محض حقیقت کا بے رنگ بیانیہ ہیں۔ ان کے افسانے فنی ریاض، مشاہدے کی گہرائی، دلکشی اور دلچسپی کے عناصر اپنے اندر پوشیدہ رکھتے ہیں۔ (۲۷۹)''شوکت صدیقی کے افسانے معاشرت و تمدن کے جغرافیہ کو سماجی نظام کے تاریخی شعور کے ساتھ پیش کرتے ہیں۔ اس طرح ان کا افسانہ ماجرائے افسانہ کی روایت سے منسلک ابتدا وسط اور اختتام کی منزلوں سے گزرتا ہوا ایک تراشیدہ صورت میں ڈھل جاتا ہے۔''

ان کے بعض افسانوں میں قبائلی اور خانہ بدوشوں کی زندگی کے مختلف نشیب و فراز کو گہرے انسانی جذبات کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ بھگوان داس درکھان ان کا ایسا افسانہ ہے جو واقعیت اور حقیقت کے گہرے رمز اپنے اندر پنہاں رکھتا ہے۔ یہاں جزئیات نگاری اور وضاحت و صراحت کا ایسا امتزاج موجود ہے جو پڑھنے والے کو اپنی گرفت میں لے لیتا ہے۔ بھگوان داس درکھان ایک ہنر مند بڑھئی ہے۔ لیکن یہ معمولی انسان اپنی عظمت کردار کے باعث قبائلی سرداروں کے مقابلے میں امن اور بھائی چارگی کی علامت بن جاتا ہے۔ یہاں خاص طور پر قبائلی نظام میں عورت جس بربریت اور ظلم و ستم کا شکار ہوتی ہے اس کا واضح اشارہ ملتا ہے۔ ہنج کی رسم بلوچوں کی قدیم روایات میں شامل ہے۔ اس کے مطابق قتل ہونے والے شخص کے کسی بھائی سے قاتل کی بہن کا رشتہ طے کر دیا جاتا ہے۔ (۲۸۰)''بلوچوں کے قبائلی قوانین کے مطابق یہ ہنج کا طریقہ کار تھا، اس کی نوعیت یہ تھی کہ سزا کے طور پر مقتول کے ایک بھائی سے مخالف قبیلے کی کسی لڑکی کا رشتہ طے کر دیا جائے جو میٹرھ مرکہ کی رو سے ہنج کہلاتی ہے۔'' یہ فیصلہ چونکہ قبائلی جرگے میں سرداروں کا ہوتا تھا لہٰذا اس فیصلے کے خلاف سرتابی کی کسی کو مجال نہ تھی اور یہ ظالمانہ فیصلہ معصوم جوانیوں کو خاک میں ملا دیتا تھا۔ چونکہ یہ شادی انتقاماً ہوتی تھی لہٰذا ان لڑکیوں کو انتہائی اذیت دی جاتی انھیں طرح طرح سے ذلیل کیا جاتا، یہاں تک کہ ان کا ذہنی توازن بگڑ جاتا تھا۔ مصدانیوں اور رستمانیوں کے درمیان جو مسلح تصادم ہوا تھا اس میں جنگ رکوانے اور خون خرابہ بند کرانے کے لئے بھگوان داس درکھان میٹرھ کے لئے جلتی آگ میں کود پڑا۔ (۲۸۱)''اس نے نہایت جرأت اور بے باکی کا مظاہرہ کیا، اپنی جان کی بازی لگا کر بے دھڑک لڑنے والوں کی صفوں میں گھس گیا، میٹرھ کرنے کے لئے چیخ چیخ کر دہائی دیتا رہا اور ان کے درمیان چٹان کی مانند تن کر کھڑا ہو گیا۔ اس نے دونوں ہاتھ بلند کئے، تلواروں اور کلہاڑیوں کے وار ہاتھوں پر روکے، زخمی ہوا اور زخموں سے نڈھال ہو کر گر پڑا۔'' چونکہ وہ ہندو تھا اور ہندو اقلیت میں تھے، بلوچوں کی قبائلی روایات کے مطابق انھیں میار سمجھا جاتا ہے اور میار کا خون بہانا ان کی روایت کے منافی تھا لہٰذا بھگوان داس درکھان کے درمیان میں آجانے سے تلواریں خود بخود میان میں چلی گئیں۔ لیکن بھگوان داس اپنے ایک بازو سے محروم ہو گیا۔ کلہاڑیوں اور تلواروں کے وار اس نے اپنے ہاتھ پر روکے تھے۔ اس کی یہ قربانی رائیگاں نہیں گئی اور ہنج ہونے والی لڑکی گل زریں کی زندگی اس خوفناک تباہی سے بچ گئی۔

اس افسانے کا تفصیلی جائزہ اس لئے ضروری تھا کہ شوکت صدیقی نے یہاں درکھان کی سیرت کے انسانی پہلوؤں کو بڑی خوبی

سے پیش کیا ہے۔اس غریب درکھان کی سیرت اور کردار میں انسانیت کی جو روشنی ہے وہ شوکت صدیقی کے فن کا اثباتی پہلو ہے۔ان کے افسانے 'مہکتی وادیوں میں' اور 'الاؤ کے پاس' چائے کے باغ اور کھیت میں کام کرنے والے مزدوروں کی داستان ہے۔ چائے کے باغوں میں ان سے جو مشقت لی جاتی ہے اس سے ان کے تندرست جسم کھوکھلے ہو جاتے ہیں۔انھیں قیدیوں کی طرح پندرہ برس چائے کے ان باغوں میں غلامی کی زندگی بسر کرنی پڑتی ہے۔ بہت سے وہاں کی سختیوں کی تاب نہ لا کر مرکھپ جاتے ہیں۔ چائے کے باغوں کے مالک دھان کی بلیک مارکیٹ کرتے ہیں۔ان کے گودام دھان کی بوریوں سے بھرے ہوتے ہیں لیکن محنت کش دانے دانے کو ترستے رہتے ہیں۔

شوکت صدیقی نے اپنے افسانوں میں غربت وافلاس کے ماروں کی زندگی کے ساتھ ان کے جذبۂ بغاوت کو بھی پیش کیا ہے۔ 'جھیلوں کی سرزمین پر' میں پالی کسانوں کی ایک جماعت کو پیش کیا گیا ہے، جو بھوک، ناداری، شدید محنت اور زمینداروں کے ظلم وستم سے تنگ آکر اپنا حق حاصل کرنے کے لئے متحد ہو گئے ہیں۔ وہ مارنے اور مرنے پر تل جاتے ہیں، اس طرح یہاں ایک اشارہ یہ بھی ملتا ہے کہ جب ظلم انتہا کو پہنچ جائے تو فاقہ کش جابروں اور ظالموں کے مقابلے میں صف آرا بھی ہو سکتے ہیں۔ان کے افسانے تلخی کے باوجود رجائیت اور امید کی روشنی سے خالی نہیں، لیکن انھیں حالات کی ستم ظریفی کا احساس ہے، مظلوم جتنا ظالموں کے گھیرے کو توڑ کر نکلنا چاہتا ہے، ظلم کرنے والوں کا گھیرا ان کے گرد اتنا ہی تنگ ہوتا جاتا ہے۔(۲۸۲)''ان دونوں افسانوں کے سرسری جائزے سے یہ بات معلوم ہوتی ہے کہ شوکت صدیقی نے محنت کے استحصال کو موضوع بنایا ہے، انھوں نے جوشیلا اور انقلابی لہجہ اختیار کرنے سے احتراز کیا ہے۔ان کے ہاں حقائق کی خود اپنی زبان ہے، محنت کے بے کراں استحصال کا کرب انگیز اثر طبیعت پر بڑا دھیرے دھیرے ہوتا ہے۔ یہاں تک کے قاری کی پوری شخصیت المیہ کے تاثر سے مغلوب ہو جاتی ہے۔''

شوکت صدیقی کے افسانوں میں متوسط طبقے اور اعلیٰ طبقے کی زندگی کے متعدد گوشے بھی ابھر کر سامنے آتے ہیں۔ان کے یہاں دیہات کے محنت کشوں کی زندگی کے الم انگیز پہلو بھی ملتے ہیں اور زیریں دنیا کے وہ لوگ جنہیں دنیا مجرم کے نام سے پکارتی اور جن سے نفرت کرتی ہے ان کے زندگی کے مثبت اور منفی رخوں کو شوکت صدیقی نے شاید پہلی بار اردو کے افسانوں میں پیش ہی نہیں کیا بلکہ مرکزی حیثیت دی۔ پریم چند نے کسانوں اور نچلے طبقے کے مفلوک الحال کسانوں کی زندگی اور ان کی زندگی کے بے شمار مسائل کو پہلی بار اردو افسانوں کا موضوع بنایا تھا، اسی طرح شوکت صدیقی نے زیریں دنیا کے جرم وگناہ کی آلودگیوں میں پلنے والوں کی داستان رقم کی ہے۔

تانیتا جو ایک ماہر نشانہ باز سپاہی تھا، فوج سے نکالے جانے کے بعد بھوک اور غربت کے ہاتھوں حیوانیت اختیار کر لیتا ہے۔ لیکن تمام تر وحشیانہ اور بہیمانہ انداز کے باوجود آگ میں گھری ہوئی نمو کو شعلوں کے درمیان میں سے نکال لاتا ہے اور سڑک پر ایک سپاہی کی گولی سے زخم کھا کر دم توڑ دیتا ہے۔اس کی موت کا بیان بھی مؤثر انداز سے رقم ہوا ہے۔

(۲۸۳)''تانیتا کے زخم سے خون بہتا رہا، اس کا جسم سنسان سڑک پر پھڑکتا رہا، ہوائیں سسکیاں بھرتی رہیں، ویران گلیوں میں کتے روتے رہے۔'' یہ صرف ایک تانیتا کا انجام نہیں معاشرے کے ٹھکرائے ہوئے لوگ اسی طرح سڑکوں پر ایڑیاں رگڑتے ہوئے مر جاتے ہیں اور کوئی پلٹ کر نہیں دیکھتا۔(۲۸۴)''تانیتا میں ایک ریٹائرڈ فوجی کا غیر معمولی کردار ہے اور یہ اردو ادب کی خوش بختی ہے کہ شوکت صدیقی نے Classics کی طرح Abnormal کردار پر قلم اٹھایا ہے۔''

شوکت صدیقی کے افسانے 'خداداد کالونی'، 'خلیفہ جی'، 'راتوں کا شہر'، 'خفیہ ہاتھ' جرائم کی دنیا کے اسرار ورموز ہم پر منکشف کرتے

ہیں اور ہمیں پس پردہ وہ چہرہ نظر آتا ہے جو سماج کے معززین کا چہرہ ہے۔ جن کا ظاہر تو روشن ہے لیکن باطن تاریک راتوں کی طرح سیاہ ہے۔ (۲۸۵)''ان کے افسانوں میں بالعموم جرائم پیشہ لوگ نظر آتے ہیں یعنی معاشرے کے وہ کردار جو دھتکارے ہوئے ہیں، نفرت کے قابل ہیں۔ جنہیں لوگ صرف مجرم سمجھتے ہیں یوں وہ انسانوں کے زمرے سے خارج کر دیئے جاتے ہیں۔ شوکت صدیقی نے ان کرداروں کو اپنے افسانے کا موضوع بنا کر گویا اردو افسانہ نگاری میں وسعت پیدا کی ہے۔''

تقسیم کے بعد جب ایک نیا ملک وجود میں آیا اور ساتھ ہی فساد، قتل وغارت گری، اغوا اور ترک وطن کے واقعات پیش آئے، ان کا واضح اور صریح نقش اردو کے افسانوی ادب میں نظر آتا ہے۔ لیکن یہ ضرور کہا جا سکتا ہے کہ ان المناک واقعات کو ہر لکھنے والے نے مختلف انداز میں پیش کیا ہے۔ فسادات کے فوراً بعد جو افسانے لکھے گئے وہ جذبات کی شدت سے بھرپور ہیں، ان میں توازن اور اعتدال کی جگہ جذباتی ابال زیادہ ہے۔ لیکن کچھ لکھنے والوں نے اس تاریخی انقلاب کے ایسے پہلوؤں پر کچھ وقت گزرنے کے بعد قلم اٹھایا جن کا تعلق ہجرت کے مسئلے سے تھا۔ اغوا اور قتل وخونریزی کے بعد ہجرت یا ترک وطن کا مسئلہ سب سے بڑا انسانی مسئلہ تھا۔ خاص کر پاکستان جیسے نوزائیدہ ملک کے لئے جو دنیا کے نقشے پر ابھرنے والا ایک ایسا ملک تھا جسے وجود میں آتے ہی لاکھوں تارکین وطن کا بوجھ سہارنا پڑا۔ (۲۸۶)''ہندوستان اور پاکستان دونوں ملک اس خونیں حادثے سے دوچار ہوئے لیکن پاکستان کے لئے یہ حادثہ زیادہ ہولناک تھا کیونکہ اس نئی مملکت کو زندگی کے آغاز ہی میں ایسی کاری ضرب لگی کہ اس حادثے کا اثر ہماری سیاسی، سماجی اور معاشی زندگی پر عرصے تک رہا اور رہے گا۔''

پاکستان جیسے ملک کے لئے مہاجرین کے مسائل سے نپٹنا ایک مشکل کام تھا۔ (۲۸۷)''ہماری قوم کے لئے بھی یہ واردات ایک پیچیدہ اجتماعی تجربہ تھی۔ کشت وخون کے علاوہ ایک پوری قوم کی جلاوطنی، ہجرت، خانہ برباد قافلوں کی دشت پیمائی، اپنے عزیزوں کی موت اور جدائی ایک قیامت سے گزرنے کے بعد ایک نئی زندگی کے آغاز کا حوصلہ مسلمانوں کے لئے یہ زیادہ پیچیدہ روحانی تجربہ تھا کیونکہ اس میں جدوجہد اور کشمکش بھی شامل تھی۔ حق خود ارادیت اور آزادی حاصل کرنے کی جدوجہد اور کشمکش، ایک موعودہ زمین کی تلاش، یہ شدید ذہنی کشمکش کہ ایک طرف وطن چھوٹنے کا غم ہے تو دوسری طرف ایک نئے روحانی وطن کا خیر مقدم۔ ادھر ماتم ایک شہر آرزو، ادھر نیا مستقبل بنانے کی سعی، جس میں قوم کے شاندار ماضی کا ورثہ بھی شامل ہو۔''

شوکت صدیقی نے جذباتی اور عمرانی انقلاب کے ان پہلوؤں پر قلم اٹھایا جن کا تعلق مہاجرین کی زندگی کے معاشی اور سماجی مسائل سے تھا، پاکستان کی سرزمین لاکھوں انسانوں کے لئے ایک آخری جائے پناہ تھی لیکن ان میں ایسے لوگ بھی شامل تھے جنہوں نے اس سرزمین کے سارے وسائل پر قبضہ کرنے کا خواب دیکھا۔ مفاد پرستی اور ہوس زر نے ان کی آنکھوں پر پردے ڈال دیئے اور معاشرہ نفسا نفسی اور ہوس اقتدار کی دلدل میں پھنس گیا۔ شوکت صدیقی نے ہجرت کرنے والوں کے اس شکست خواب کے متعدد پہلوؤں کو انتہائی انسانی دردمندی کے ساتھ پیش کیا۔ اندھیرا اور اندھیرا، ڈھیپالی، کیمیا گر، خان بہادر، ہفتے کی شام، خداداد کالونی، خلیفہ جی یہ تمام افسانے مہاجرین کو پیش آنے والی دقتوں اور زندگی گزارنے کی زحمتوں سے عبارت ہے۔

اندھیرا اور اندھیرا شوکت صدیقی کا ایک طویل افسانہ ہے جہاں اسرار کی دکھ بھری زندگی اور اس کے خاندان کی بربادی کے حوالے سے مہاجرین کی مجموعی زندگی کے متعدد دشوار ترین پہلوؤں کا احاطہ کیا گیا ہے۔

شوکت صدیقی نے جس معاشرتی اور اخلاقی انحطاط کی تصویر کشی کی ہے وہ حقیقت پر مبنی ہے اور اس اخلاقی پستی اور گھٹیا پن کی ایک وجہ معاشی ناآسودگی ہے۔ یہ ایک ایسی جامع تصویر ہے جس میں اس نوتشکیل معاشرے میں جڑ پکڑنے والی خرابیوں کا ہر نقش ابھر کر سامنے آتا ہے۔ 'کیمیا گر' میں رہائش کے سنگین مسئلے کا احاطہ کیا گیا ہے۔ ایک کمرے میں حبس اور گھٹن کے شکار خاندان کی پوری سرگزشت موجود ہے۔ مکانوں کی قلت، دلالوں کی خودغرضی اور پگڑی کی صورت میں دینے کے لئے کثیر رقم نہ ہونے کی بناء پر یہ خاندان اذیت ناک زندگی گزارنے پر مجبور ہے۔ (۲۸۸) ''لیکن اس جگہ بھی ہمارے لئے چین نہ تھا، اوپر فلیٹوں میں رہنے والے اکثر کوڑا کرکٹ کھڑکیوں سے نیچے پھینکتے، پان کی پیک تھوکتے اور چوتھی منزل پر رہنے والے وکیل صاحب تو باقاعدہ پیشاب بھی اسی طرف کرتے تھے۔''

شوکت صدیقی نے 'کیمیا گر' میں ایک خداپرست اور دیندار بزرگ کے مقابلے میں زمانے کی دھتکاری ہوئی مخلوق یعنی طوائف کی سیرت و کردار کے انسانی رخ کو پیش کیا ہے۔ احمد کی پریشانی اور بے چارگی نے بختاور کا دل پگھلا کر موم کر دیا۔ اس نے اپنا فلیٹ بلا کسی معاوضے کے احمد اور اس کے گھر والوں کے حوالے کر دیا اور خود حیدرآباد چلی گئی۔ (۲۸۹) ''وہ بڑی دبنگ عورت تھی، کہنے لگی میں نے یہ روپے نہیں لینے، اگر لوں تو میرے کفن میں لگیں۔''

احمد اور اس کے بھائی نے جب رقم دینے پر اصرار کیا تو وہ خاصی تلخ ہوگئی (۲۹۰) ''چند لمحوں بعد وہ مجھ سے مخاطب ہوئی، میرا نام بختاور ہے جی، ہوں تو میں کنجری پر دل چھوٹا نہیں رکھتی۔ اللہ میرے دھندے میں برکت دے، بہت کمائی کرلوں گی، پروانہ کریں جی''

اس کے علاوہ شوکت صدیقی نے پاکستان کی عصری زندگی کے تمام نشیب وفراز اور خوب وزشت کو جس طرح خدا کی بستی میں سمیٹا ہے وہ دراصل دریا کو کوزے میں بند کرنے کے مصداق ہے۔ (۲۹۱) ''ہجرت کا تجربہ ادیبوں کی پوری نسل کے ذہن میں رس بس گیا تھا اور انھوں نے موضوع میں ڈوب کر لکھا'' خدا کی بستی میں شوکت صدیقی سماجی حقیقت نگاری کے دائرے کی توسیع کرتے نظر آتے ہیں۔ (۲۹۲) ''معاشرتی حالات کی تصویر کشی کے دوران شوکت صدیقی نے سماجی حقیقت نگاری پر زیادہ توجہ دی ہے۔ موجودہ سماجی نظام اور معاشرتی زندگی کے رنگا رنگ پہلو اجاگر ہوتے ہیں۔ وہ مختلف معاشرتی طبقات میں گزاری جانے والی زندگی کی حقیقت آمیز اور بصیرت افروز تصویریں پیش کرتے ہیں۔'' خدا کی بستی کی مقبولیت کا راز یہی ہے کہ یہ کسی ایک گھرانے کی نہیں پاکستان کے بہت سے نچلے اور متوسط طبقے کے افراد کی کہانی ہے۔ خدا کی بستی کے مطالعے سے یہ احساس ہوتا ہے کہ شوکت صدیقی معاشرتی جبر کے خلاف ہمارے جذبات بیدار کرتے اور طبقاتی نظام کے خلاف ہماری نفرت کو اجاگر کرتے ہیں۔ (۲۹۳) ''شوکت صدیقی حیات انسانی کے تاریک اور المیہ پہلوؤں پر گہری نظر رکھتے ہیں لیکن وہ انسانی فطرت کے تقدس اور اس کے خوش آئند مستقبل سے مایوس نہیں۔'' شوکت صدیقی کے افسانوی ادب میں ہجرت کا کرب ہی نہیں بلکہ اس نئی سرزمین سے محبت اور عزم و یقین کا ایک تصور بھی وابستہ ہے۔ یہاں زندہ رہنے اور نئی سرزمین سے رشتہ استوار کرنے والے لوگ ایک نئی زندگی کا اشارہ بن جاتے ہیں۔ زندگی کا یہ اثباتی پہلو ان کے فن کا مضبوط پہلو ہے۔

احمد ندیم قاسمی کے افسانوی ادب میں بھی قیام پاکستان کے بعد ایک نئی جہت اور نئی سمت کا اشارہ ملتا ہے اور پنجاب کی معاشرتی زندگی کے متعدد تاریک گوشے سامنے آتے ہیں۔ ان کے افسانے سماجی آگہی پر مبنی ہیں اور طبقاتی نظام سے نفرت اور بغاوت کا پتہ دیتے ہیں۔ اس کے علاوہ احمد ندیم قاسمی نے اعلیٰ طبقے اور متوسط طبقے کی زندگی کے متعدد مسائل مثلاً نام ونمود کی خواہش، جنسی بے راہ روی، ماضی پرستی اور زندگی کی لایعنیت کے تصور کو اچھی طرح پیش کیا ہے۔ (۲۹۴) ''و، درانتی اور کتاب دونوں کے حسن کو پہچانتے ہیں۔'' یہی وجہ ہے

کہ جب وہ گاؤں کی کھلی فضا اور رومان پرور ماحول سے شہر کی گنجان آبادی اور شہر کے شور ہنگاموں اور تصنع بھری زندگی کی طرف آتے ہیں تو اس میں بھی ان کی روایتی سادگی، خلوص، سچائی اور فنی عظمت کا اظہار ہوتا ہے۔

(۲۹۵) ''اردو ادب میں احمد ندیم قاسمی زندگی کی حرمت، انسان کی محبت، عروجِ آدمیت، جمہور کی تکریم، آگہی کے فروغ، جہد حیات اور شعور عصر کی تعبیر کے بہت بڑے فنکار ہیں۔'' احمد ندیم قاسمی کے بارے میں ایک مقتدر نقاد کی یہ رائے محض تعریف اور بیجا توصیف پر مبنی نہیں بلکہ حقیقت یہ ہے کہ ان کا فنی سفر تقریباً نصف صدی پر محیط ہے اور آغاز سے اب تک مذکورہ بالا خصوصیتوں کا ترجمان رہا ہے۔

ان کے یہاں قدم قدم پر یہ احساس ہے کہ وہ ایک ایسے ملک کے لکھنے والے ہیں جس نے ایک طویل جدو جہد کے بعد غلامی سے نجات حاصل کی ہے۔ یہ نیا ملک اپنے لکھنے والوں سے محبت کا تقاضا کرتا ہے۔ زمین کی محبت ساری محبتوں پر حاوی ہے اور احمد ندیم قاسمی نے ہر قدم پر اس کا خیال رکھا ہے۔ ان کے وہ افسانے جن میں انھوں نے اعلیٰ طبقے کی زندگی کے تصنع، ان کی شاطرانہ چالوں اور ان کی بے راہ روی کا نقش پیش کیا ہے۔ ایک طرف ان کے سماجی شعور اور فنی بالیدگیوں کے غماز ہیں تو دوسری طرف اس طبقے کی زندگی میں جو انانیت اور خود پرستی کی جھلکیاں ملتی ہیں، ان کا بھی اظہار کرتے ہیں۔ ان کے افسانے 'سفید گھوڑا'، 'آسیب'، 'سکوت وصدا'، 'نمونہ' ایسے افسانے ہیں جن میں اعلیٰ اور متوسط طبقے کی شہری زندگی کو پیش کیا گیا ہے۔ (۲۹۶) ''یہ افسانے پڑھتے ہوئے یہ احساس ہوتا ہے کہ کوئی گہری اندرونی قوت فنکار کو لکھنے پر مجبور کر رہی ہے اور وہ اپنی روح کی گہرائیوں سے محسوس کر کے لکھ رہا ہے۔''

'سفید گھوڑا' احمد ندیم قاسمی کی فنی ہنرمندی اور مشاہدے کی وسعت کا ایک نادر نمونہ ہے۔ عورت کی مجبوری اسے بار بار بکنے والی چیز بنا دیتی ہے۔ یہ دو دوستوں یعنی الیاس اور رؤف کی کہانی نہیں بلکہ اس معاشرے کی کہانی ہے جہاں دولت والے جب حسن و جوانی کے خریدار بنتے ہیں تو انھیں شراب کی نئی بوتل کی طرح نئی عورت کی ضرورت ہوتی ہے۔ الیاس کے لئے سراج نے جس لڑکی کا سودا کیا تھا وہ بلقیس تھی۔ لیکن رؤف کے لئے مشتاق نے جس لڑکی کا سودا کیا وہ تھی تو بلقیس لیکن خریدار نئی بوتل کے ساتھ نئے چہروں کے بھی متلاشی ہوتے ہیں۔ اس لئے اس کی ضرورت مند اور مجبور ماں نے اسے رضیہ کے روپ میں پیش کیا۔ یہ ایک ایسی تاثر سے بھرپور کہانی ہے جو آغاز سے اختتام تک پڑھنے والے کو اپنی گرفت میں رکھتی ہے اور احمد ندیم قاسمی کے فن کا لوہا منوالیتی ہے۔

(۲۹۷) ''مشتاق چلا گیا تو میں نے دیکھا کہ عورت کبابوں کے آنے سے پہلے ہی رو رہی ہے۔ اس نے لپک کر چٹخنی چڑھا دی اور پلٹ کر میرے قدموں میں ڈھیر ہوگئی۔ وہ اپنے بھیگے ہوئے گال میرے پاؤں سے رگڑنے لگی اور فریاد کرنے لگی، میرا پردہ رکھ لیجئے صاحب، میرا اور بیٹی کا پردہ خدا کے اور آپ کے ہاتھ میں ہے۔ میں کیا کروں صاحب میری ایک ہی بیٹی ہے اور سب نئی بیٹی مانگتے ہیں، میں اپنی بیٹی کو کیسے بدلوں صاحب، اس لئے شہر بدل لیتی ہوں۔ مجھ نگوڑی کو کیا پتہ تھا کہ آپ لوگ بھی شہر بدل لیتے ہیں۔ خدا کے لئے صاحب میرا اور میری بیٹی کا پردہ رکھ لیجئے ورنہ کوئی ہمیں دو پیسے کو بھی نہیں پوچھے گا۔''

یہ ایسا المناک اور دلدوز واقعہ تھا جو رؤف جیسے تماش بین اور اوباش انسان کے ضمیر کو جھنجھوڑنے کے لئے بھی کافی تھا۔ ایسے محسوس ہوا جیسے اس کی موت واقع ہوگئی ہو۔ یہ کہانی اعلیٰ طبقے کی زندگی کے مختلف پوشیدہ گوشوں کو بھی بے نقاب کرتی ہے۔ اس افسانے کی فنی ترتیب اور ہنرمندانہ اظہار سے پڑھنے والے مبہوت رہ جاتے ہیں۔ اس میں بے حد اختصارِ بیان سے دل پذیر پیکر تراشے گئے ہیں۔ احمد ندیم قاسمی نے جس طرح بلقیس اور اس کی ماں کے کرداری نقوش کو ابھارا ہے اس میں شاعرانہ حسن کے ساتھ ایک ماہر سنگ تراش کی چابک دستی کا بھی

احساس ہوتا ہے۔(۲۹۸)''یہ بڑی تندرست عورت تھی، خون اس کے پورے چہرے میں سے پھوٹا پڑ رہا تھا۔ یہ خون اس کی آنکھوں میں چمک رہا تھا اور اس کی ہتھیلیوں میں بھی۔ اس کے جسم کا باقی حصہ برقعے میں تھا مگر مجھے یقین ہے وہ اسی طرح لہولہان ہوگا۔''

(۲۹۹)''وہ بڑی عجیب سی لڑکی تھی، عجیب یوں کہ کچھ ایسی خوبصورت تو نہیں تھی مگر خوبصورت لگتی تھی۔ اس کا ہر نقش دوسرے نقش کا سہارا بنا ہوا تھا، اس کا حسن زنجیر کی کڑیوں کا سا تھا۔''

احمد ندیم قاسمی کے افسانوں میں جہاں پنجاب کی رومان پرور وادیوں میں پلنے والی سادہ اور معصوم دوشیزاؤں کے حسن کی دلکش تصویر کشی ملتی ہے وہاں شہری زندگی اور اعلیٰ اور متوسط طبقے کی زندگی کو پیش کرتے ہوئے بھی عورت کے حسن اور دلکشی کے بیان میں بھی ان کی جمال دوستی اور شدید حسیت کا اظہار ہوتا ہے۔(۳۰۰)''ندیم کی کہانیوں میں لفظی تصویروں یا تمثالوں کا مطالعہ بھی ان کی شخصیت کی بعض تہوں کو کھولتا ہے یوں تو ان کی جمال پرستی اور حسیت تمام تمثالوں میں رنگ بھرتی ہے لیکن جب کسی نوخیز الھڑ دوشیزہ کی کافر جوانی کا ذکر آتا ہے تو ندیم کے تخیل اور قلم میں ایک نشاط آفریں جولانی پیدا ہو جاتی ہے۔ ندیم کے نسوانی کردار مردانہ کرداروں کے مقابلہ میں زیادہ دلکش مؤثر اور زیادہ گہرے مشاہدہ اور مہارت سے ترشے ہوئے کردار ہیں۔''

احمد ندیم قاسمی پنجاب کی دیہاتی زندگی کے بہت اعلیٰ پائے کے نباض ہیں لیکن شہر کے اعلیٰ اور متوسط طبقے کی زندگی کے بارے میں بھی ان کا مشاہدہ گہرا اور تجزیہ حقائق کے قریب ہے۔ ان کے افسانوں میں نفسیاتی توجیہات ایسی یقین آفریں نہیں کہ شکوک اور شبہات سے بالاتر معلوم ہوتی ہوں۔ اگرچہ ایک رائے یہ ہے کہ (۳۰۱)''قاسمی کے شہری افسانے اتنے پائیدار نہیں ہوتے جتنے دیہات کے۔'' لیکن میرے خیال میں یہ رائے حقیقت پر مبنی نہیں۔ شاید احمد ندیم قاسمی کے افسانوں کے سرسری مطالعے سے یہ نتیجہ اخذ کیا گیا ہو لیکن حقیقت یہ ہے کہ افسانے کے فن پر انھیں اتنا عبور حاصل ہے کہ شہری زندگی سے متعلق ان کے افسانے بھی فن کی بلند سطح کو چھوتے نظر آتے ہیں۔ احمد ندیم قاسمی کے بارے میں لکھا گیا ہے کہ (۳۰۲)''وہ دیہاتوں کی کھلی ہوئی آوارہ و آزاد فضا سے باہر نکل کر شہر کے کوچہ و بازار کی گھٹن کو بھی موضوع بناتا ہے اور جہاں کوئی دکھ، کوئی زخم، کوئی ناسور دکھائی دیتا ہے اس کا مداوا اس کا اور اس کے فن کا نصب العین بن جاتا ہے۔''

'رئیس خانہ' ان کا ایک ایسا افسانہ ہے جہاں سیکسر پر ساون گزارنے آنے والے صاحب نے غریب مریاں کو اپنی ہوس کا نشانہ بنایا۔ صاحب کا سون سیکسر پر ساون منانا دراصل بہانہ تھا۔ احمد ندیم قاسمی نے رئیس خانے میں امارت اور غربت کا مقابلہ کیا ہے۔ دولت کے بل بوتے پر رئیسوں کے یہاں عورت محض دل بہلانے کی چیز ہے۔(۳۰۳)''سیکسر کی خوشگوار ہوا اور وادی کے منظر کو تو رکھ دو ایک طرف مجھے یہ بتاؤ کہ یہاں کی عورتوں کی خوبصورتی کا پنجاب بھر میں کہیں جواب مل سکے گا۔ گھوم آؤ پنڈی، ملتان اور میانوالہ سے دلی تک، مجال ہے جو تمہیں ایسی کافر آنکھیں، ایسی گھنی اور لمبی پلکیں، ایسے قد اور ایسے جسم، ایسا رنگ اور ایسی چال مل جائے۔ ایسے تیکھے نقوش تو انگرڈ برگمین کو بھی نصیب نہیں ہوئے، ایسی پامال کر دینے والی خوبصورتی تو ویلنٹینو کو بھی نہیں ملی تھی۔'' اور پھر جب وہ اس پامال کر دینے والی خوبصورتی کو پامال کر لیتا ہے تو پھر راتوں رات اپنی دنیا کی طرف لوٹ جاتا ہے۔ احمد ندیم قاسمی کے افسانوں کا تاثر اختتام پر قاری کے وجود کو اپنی مٹھی میں لے لیتا ہے۔ رئیس خانہ میں ہارا ہوا فضلو لٹی ہوئی مریاں سے کہتا ہے (۳۰۴)''مجھے میری غریبی دھوکا دے گئی مریاں''

ان کا افسانہ 'طلوع و غروب' بھی اسی حقیقت کا مظہر ہے۔ رئیسوں اور جاگیرداروں کے لئے دیہاتی غریب معصوم لڑکیوں کا حسن ان کی دلکشی، ان کی معصومیت اور سادگی دل بہلا دے کے سامان کی حیثیت رکھتی ہے۔ 'طلوع و غروب' کی معصوم اور سادہ نرگس ایک شہری

رئیس غضنفر کی ہوس کا شکار ہو کر بازارِ حسن میں عصمت فروش بن جاتی ہے۔

یہ وہ معصوم عورتیں ہیں (۳۰۵) ''جو حالات کے جبر سے عصمت و آبرو کا سودا کرنے پر آمادہ ہوتی ہیں اور کوئی سر نہیں کٹاتا اور ندیم کے دل میں ان کے لئے نفرت یا حقارت نہیں بلکہ ہمدردی اور محبت کے جذبات ہی امنڈتے دکھائی دیتے ہیں۔ وہ انھیں سنگساری کا نہیں ہمدردی اور دلجوئی کا سزاوار سمجھتا ہے۔''

احمد ندیم قاسمی کے فن کی یہ خصوصیت ان کی بہترین کہانیوں میں ظاہر ہوتی ہے کہ ان کے کرداروں اور ماحول میں بڑی مطابقت ملتی ہے۔ ان کے افسانے 'شکنیں' کا محور متوسط طبقے کی کھوکھلی زندگی مصنوعی اقدار اور نمائشی شان و شوکت ہے۔ یہ کہا جاسکتا ہے کہ (۳۰۶) ''احمد ندیم قاسمی کی بہتری کہانیاں وہی ہیں جن میں ماحول کرداروں میں اور کردار کہانی میں ڈھلے نظر آتے ہیں۔'' ان کے افسانوی ادب میں حقیقت اور تخیل کے امتزاج نے جو نقش ابھارا ہے اور جمالیاتی حسن و آہنگ کا جو معیار ملتا ہے۔ وہ یقیناً ان کے ساتھ مخصوص ہے۔ ان کے افسانوی ادب کو خانوں میں نہیں بانٹا جاسکتا۔ ان کی درجہ بندی بھی مشکل ہے۔ بڑے فنکار کی ذہنی اور اس کی فطری اور فنی صلاحیتیں مجموعی کل کا پتہ دیتی ہیں۔

ان کے افسانوں میں رومانیت کے عناصر بھی شامل ہیں۔ ایک سچے وحدانیت پرست کی طرح ان کے افسانوں میں وجدانی کیفیت کا پہلو اور مذہب سے گہرے شغف کا جو اظہار ملتا ہے اس کا سرچشمہ ان کا سجادہ نشینوں کے خاندان سے تعلق ہے لیکن پیرزادہ احمد ندیم قاسمی اپنے افسانوں میں پیروں فقیروں کے لالچ، قدامت پرستی اور عیاری کے پردے چاک کرتے بھی نظر آتے ہیں، یہ پیروں اور گدی نشینوں کا وہ طبقہ ہے جو معصوم، جاہل اور مسائل میں گھرے ہوئے دیہات کے لوگوں کو جی بھر کر لوٹتا ہے اور مذہب کی آڑ میں ذاتی منفعت کی دکان چمکاتا ہے۔

احمد ندیم قاسمی اس زندگی کے بڑے اچھے نباض ہیں اس لئے کہ انھوں نے عوام کی جہالت اور اوہام پرستی سے ان پیروں اور فقیروں کو فائدہ اٹھاتے دیکھا ہے۔ (۳۰۷) ''احمد ندیم قاسمی کی شخصیت اور اس لئے ان کے فن (یعنی افسانے) کی انفرادیت اس بات میں ہے کہ اس میں مادی اور روحانی زندگی کی بہترین قدروں کو یکجا کیا گیا ہے۔ ایک طرف تو افسانوں پر شروع سے آخر تک مارکسی نظریوں کا گہرا اثر ہے اور دوسری طرف مذہبی اور اخلاقی رجحانات کا ہمدردانہ بلکہ بعض اوقات جذباتی عکس۔ یہی رجحان ہے جس نے قاسمی کے افسانوں کو کبھی اخلاق کی ایک خاص سطح سے نیچے نہیں اترنے دیا۔'' مارکسی رجحانات نے ان کے فن میں عوام کے سماجی، معاشی اور سیاسی استحصال کے خلاف احتجاجی کیفیت پیدا کی اور اخلاقی اور روحانی قدروں کی پاسداری نے ان کے فن میں شرافت، شائستگی، دلسوزی، متانت اور ہمدردی کے عناصر کو پروان چڑھایا۔ سماج اور اس کی حقیقتوں کا سائنسی اور فلسفیانہ مطالعہ کرتے ہوئے بھی انھوں نے اخلاق کے اعلیٰ اصولوں اور روحانی اقدار کو کبھی فراموش نہیں کیا۔ اس طرح ان کے افسانے اردو کے افسانوی ادب میں ایسے افسانے ہیں جن میں سائنسی اور فلسفیانہ قدریں اخلاقی اور روحانی اقدار میں ضم اور یکجان نظر آتی ہیں۔ ان افسانوں میں پیروں، فقیروں اور مسجد کے اماموں اور مؤذنوں کی زندگی کے بہت سے پہلو ہمارے سامنے آتے ہیں۔ الحمد اللہ کا مولوی ابل چودھری فتح داد خان کا سہارا ہر موقع پر تلاش کرتا ہے۔ (۳۰۸) ''اور ان گھی کے وظیفوں پر جو ان کے معتقدان کی خدمت میں پیش کرتے رہتے ہیں ان کی ایک بیٹی مہرن کی شادی انھیں سہاروں کی بدولت بخیر و خوبی انجام پاتی ہے۔''

مولوی ابل دو ہی سہاروں کی بدولت زندہ تھا۔ ایک اللہ اور دوسرا چودھری فتح داد۔ لیکن احمد ندیم قاسمی کا افسانہ تراش ذہن، طنز اور اظہار واقعیت کے نئے پہلو تلاش کر لیتا ہے۔ مولوی ابل کی بیٹی کی ولادت کے وقت جب مولوی ابل کے پاس اسے دینے کے لئے معمولی کرتا ٹوپی کے دام بھی نہ تھے، چودھری فتح داد خان کی موت نے یہ مشکل بھی آسان کر دی۔ (۳۰۹) ''مبارک ہو عارف کی ماں، تم نواسے کے چولے کو رو رہی تھیں۔ اللہ جل شانہٗ نے چولے، چنی اور ٹوپی تک کا انتظام کر دیا۔ جنازے پر کچھ نہیں تو بیس روپے تو ضرور ملیں گے، ابھی کچھ دیر تک جنازہ اٹھے گا، چودھری فتح داد مر گیا ہے نا۔''

'بین' ان کا ایک ایسا افسانہ ہے جس کے مطالعہ سے اس بات کا احساس ہوتا ہے کہ غریبوں کے لئے ان کی خوبصورتی وبال جان بن جاتی ہے۔ (۳۱۰) ''خدا اتنی خوبصورت لڑکیاں صرف ایسے بندوں کو دیتا ہے جس سے وہ بہت خفا ہوتا ہے۔'' اور اس غریب لڑکی رانو کے حسن و جمال کو سائیں دولہے شاہ کا مجاور حضرت شاہ اپنی ہوس کا نشانہ بنا کر اسے موت کے اندھیروں میں ڈھکیل دیتا ہے۔ وہ سائیں دولہے شاہ سے انصاف مانگتی ہے لیکن انصاف ان غریبوں کو کہیں نہیں ملتا۔ پیروں فقیروں کی خانقاہیں قربان گاہیں ہیں، جہاں ان کے حسن و جوانی کی بھینٹ لی جاتی ہے۔

اپنے افسانے 'چبھن' میں بھی احمد ندیم قاسمی نے خانقاہوں اور درگاہوں میں مذہب کے نام پر جو دکانداری اور لوٹ کھسوٹ کا بازار گرم ہوتا ہے اسے بڑی خوبی سے پیش کیا ہے۔ (۳۱۱) ''وہ ایک غیر متعلق مبصر ہیں اور مواد کے انتخاب سے ہی یہ اندازہ ہوتا ہے کہ زندگی کے بارے میں ان کا زاویۂ نگاہ کیا ہے۔''

احمد ندیم قاسمی عصری زندگی کے نشیب و فراز، مسائل اور حالات پر ابتدا سے ہی ایک گہری نظر رکھتے ہیں۔ ان کے افسانے جنگ کی دہشت اور تباہی ہی نہیں بلکہ انسانی زندگی کی تباہی اور افتادگی کی داستانیں ہیں۔ (۳۱۲) ''دوسری جنگ عظیم کے اثرات پر اردو افسانہ نگاروں میں سب سے زیادہ احمد ندیم قاسمی نے توجہ دی ہے۔''

ان کا افسانہ 'ہیروشیما سے پہلے اور ہیروشیما کے بعد' ایسا ناقابل فراموش افسانہ ہے جس نے کلاسک کا درجہ حاصل کر لیا ہے۔ (۳۱۳) ''اگر ندیم قاسمی 'ہیروشیما سے پہلے اور ہیروشیما کے بعد' لکھ کر اپنا قلم توڑ دیتے تب بھی افسانہ نگار کی حیثیت سے ان کی عظمت باقی رہ جاتی۔'' احمد ندیم قاسمی نے قلم نہیں توڑا، اس لئے کہ انھیں اور آگے بڑھنا تھا اور پھر تقسیم کے بعد ان کے جو افسانے معرض وجود میں آئے۔ انھوں نے احمد ندیم قاسمی کو ایک وسیع المشرب اور انسان دوست افسانہ نگار کا درجہ عطا کیا۔ پاکستان کے وجود میں آنے کے بعد انھیں یہ احساس تھا کہ فنکار کی حیثیت سے ایک آزاد نوزائیدہ مملکت کے آزاد انسان کے حوالے سے انھیں اپنے منصب کی ذمہ داریاں نبھانی ہیں۔ 'انھوں نے تقسیم کے سب سے اندوہ ناک پہلو یعنی بچوں کے اغوا کے مسئلے کو پرمیشر سنگھ میں موضوع بنایا۔ (۳۱۴) ''جن تجربوں کی پشت پر زندگی کے وسیع شعور کا ہاتھ ہوتا ہے صرف وہی تجربے اپنے عصر کی نمائندگی کے ساتھ فن کی پائندگی کا حق ادا کر سکتے ہیں ورنہ ادب کی تاریخ میں فقط ایک ضمنی ذکر یا محض حوالہ بن کر رہ جاتے ہیں۔''

پرمیشر سنگھ اردو کے افسانوی ادب میں اس لئے قابل قدر اضافہ ہے کہ اس میں انسان کی داخلی کیفیت اور اس کے زخمی روح کا کرب چھپا ہوا ہے۔ (۳۱۵) ''تقسیم وطن اور فرقہ وارانہ فسادات پر قاسمی کے دو افسانے 'میں انسان ہوں' اور 'پرمیشر سنگھ'، دردمندی اور انسان دوستی کے تصور کا بہترین فنی اظہار ہیں۔''

احمد ندیم قاسمی نے تقسیم کے بعد ہجرت کا مسئلہ جو سب سے زیادہ انسانی اور تہذیبی مسئلہ تھا اس پر بھی قلم اٹھایا۔ 'سناٹا' اور 'تسکین' کا تعلق مہاجر خاندانوں کی الم نصیبی اور سختیوں سے ہے۔ 'سناٹا' ان کا ایک ایسا افسانہ ہے جو ایک مہاجر لڑکی کلثوم کی زندگی کی نامرادیوں اور ناکامیوں سے عبارت ہے۔ انبالے سے اجڑ کر لاہور آنے والے اس خاندان میں لڑکیوں تعداد زیادہ ہے۔ بھائی نے انبالے سے لاہور آتے ہوئے، مہاجرین کے قافلے میں شامل لڑکی کے عشق میں گرفتار ہو کر اس سے شادی کر لی، پھر شادی کے بعد بھائی نے بہنوں اور ماں کو حالات کے رحم و کرم پر چھوڑ دیا اور ان سے کنارہ کشی اختیار کر لی۔ حالات کی ستم ظریفی نے کلثوم کو گھر کا کفیل بنا دیا۔ مائیں جو لڑکیوں کے رخصت کرنے کی آرزومند ہوتیں ہیں لیکن اس کماؤ بیٹی کو رخصت کرنے کا تصور بھی کلثوم کی ماں کے لئے جان لیوا تھا۔ کلثوم کی ماں نے کلثوم کے لئے آنے والے ہر رشتے کو لوٹا دیا۔ اس لئے کہ (۳۱۶) ''بیٹی پڑھ لکھ جائے تو مرد بیٹی بن جاتی ہے اور اس کے مونچھیں نکل آتی ہیں۔''

ہجرت اور اس کے نتیجے میں انسانی زندگی کے کرب اور اس کے اندرونی شکست و ریخت کو ہمارے ادیبوں نے بڑی حقیقت نگاری کے ساتھ پیش کیا ہے۔ 'سناٹا' میں عورت کی ٹریجڈی ہے، معاشی ابتری نسان کو بیحد خود غرض بنا دیتی ہے۔ کلثوم کی ماں کلثوم کو بیاہ کر اپنی روزی روٹی کے سہارے سے محروم نہیں ہونا چاہتی۔ لیکن اس کہانی کا ایک دلدوز موڑ آتا ہے جب کلثوم کے اسکول میں کام کرنے والے جمال نے گھر داماد بن کر رہنے کی شرط بھی مان لی لیکن یہ وہ وقت تھا جب کلثوم ہر احساس اور ہر جذبے سے عاری ہو چکی تھی۔ اس نے دوٹوک اپنا فیصلہ سنا دیا۔ (۳۱۷) ''میں جمال سے شادی نہیں کروں گی، میں کسی سے بھی شادی نہیں کروں گی۔ کیوں؟ ماں نے اب غصے سے پوچھا اور کلثوم نے اپنے اوپر والے ہونٹ کے روئیں کو چھو کر کہا، میں مرد بن چکی ہوں اور پھر وہ بڑی بے پروائی سے انگلی اٹھا کر ہوا میں دستخط کرنے لگی۔''

'سناٹا' بھی شدت تاثیر کی بنا پر احمد ندیم قاسمی کا یادگار افسانہ ہے۔

(۳۱۸) ''فرقہ واریت اور فرقہ وارانہ فسادات اور تقسیم ہند پر انھوں نے کئی افسانے لکھے ہیں۔ کفن دفن، پرمیشر سنگھ، نیا فرہاد، ارتقا، میں انسان ہوں، تسکین، جب بادل امڈے، کپاس کا پھول وغیرہ۔'' لیکن یہ کہنا مشکل ہے کہ احمد ندیم قاسمی کے افسانے فرقہ واریت سے تعلق رکھتے ہیں۔ ان کے افسانوں کا پس منظر بلاشبہ فسادات ہیں لیکن یہاں فرقہ واریت نہیں۔ بے تعصبی اور انسانیت کی روشنی ان کے افسانوں میں انسانیت پر انسان کا ٹوٹا ہوا اعتماد بحال کرتی ہے۔ خاص کر 'پرمیشر سنگھ' میں احمد ندیم قاسمی نے انسانی قدروں کی بلندی کو چھو لیا ہے۔ یہ ایک اختر کی کہانی نہیں جو اپنے ماں باپ سے بچھڑ کر ایک سکھ کے قبضے میں ہے بلکہ یہ ایک ایسے انسان کی کہانی ہے جو اس معصوم مسلمان بچے کو انتقام کا نشانہ بنانے کی جگہ پیار اور تحفظ کی چھاؤں میں لے لیتا ہے۔ اسی طرح تسکین، جب بادل امڈے، نیا فرہاد بھی موضوع کے لحاظ سے ہجرت کے کرب اور مہاجر کیمپوں میں مہاجرین کی کسمپرسانہ زندگی کے متعدد پہلوؤں کے ترجمان ہیں۔

'کپاس کا پھول' احمد ندیم قاسمی کا وہ یادگار افسانہ ہے جسے ۱۹۶۵ء میں ہندوستان اور پاکستان کے مابین جنگ کے حوالے سے اپنی نوعیت کا واحد افسانہ کہا جا سکتا ہے۔ (۳۱۹) ''جہاں قاسمی کی خیال آرائی اپنے عصر کی واقعیت سے رابطہ قائم کر سکی ہے وہاں شاعرانہ تصوریت بھی افسانویت کو مہمیز دیتی اور لطافت پیدا کرتی ہے۔ چنانچہ 'کپاس کے پھول' میں بھارتی فوجیوں کی ہوس کا شکار راحتاں، مائی تاجو کے کفن میں لپٹی ظلم کے خلاف احتجاج اور امید حیات کا ایک نہ بھولنے والا پیکر ہے۔'' اس بیان میں احمد ندیم قاسمی کے اس افسانے کی فنی خصوصیت اور ادراک حقیقت کا معنی آفرین اشارہ موجود ہے۔ احمد ندیم قاسمی کے افسانوی ادب میں بڑی وسعت اور کشادگی اور تنوع ہے۔ اس میں پنجاب کے دیہاتوں کی سی تازگی کے ساتھ زندگی کی بے کراں وسعتوں کی تہہ میں اتر کر زندگی کے چھپے ہوئے بھیدوں اور اسرار کے

انکشاف کا رنگ بھی نمایاں ہے۔

احمد ندیم قاسمی نے اپنی شخصیت کے سارے شاعرانہ احساس کی لطافت کو سمیٹنے اور افسانے کے قالب میں ڈھالنے کی کوشش کی ہے۔اس لئے کہ ان کے نزدیک افسانہ وہ صنف ادب ہے جسے عوام میں سب سے زیادہ مقبولیت حاصل ہے۔(۳۲۰)''افسانہ صحیح معنوں میں ایک عوامی صنف ادب ہے۔اگر وہ سلیقے سے لکھا گیا ہو تو سیدھا معمولی پڑھے لکھے آدمی کے دل میں اتر جاتا ہے۔یوں ادب کا ایک موثر ہتھیار افسانہ بھی ہے۔''اور یقیناً اپنے افسانوی ادب میں انھوں نے لکھنے کے سلیقے کو مدنظر رکھا ہے اور اس طرح اسے اظہار ذات اور کائنات کا موثر نمونہ بنادیا ہے۔

شوکت صدیقی اور احمد ندیم قاسمی کے افسانوی ادب میں اگرچہ موضوعات الگ الگ ہیں لیکن دونوں ہی اپنے فکر وفن کی روشنی سے انسانی زندگی کے دکھوں کو اجالے میں تبدیل کرنا چاہتے ہیں اور ان کے یہاں ایک نکتہ تو ایسا ہے جس میں اختلاف کی گنجائش نہیں۔ترقی پسندی کے معیار کے لحاظ سے دونوں کے افسانوی ادب میں اشتراک پایا جاتا ہے۔یہ ضرور کہا جاسکتا ہے کہ جہاں احمد ندیم قاسمی شعریت کی طرف مائل ہوئے ہیں۔ وہاں شوکت صدیقی نے صرف اور صرف حقیقت کو اپنا معیار بنایا ہے۔سماجی حقیقت نگاری اجتماعی زندگی کی تصویر کشی اور طبقاتی زندگی کے تصور کے اعتبار سے شوکت صدیقی اور احمد ندیم قاسمی کے فن میں اختلاف کے پہلو بھی ملتے ہیں۔

کتابیات (پانچواں باب)

(۱) مجتبیٰ حسین۔ ادب و آگہی (مکتبہ افکار کراچی ت ن) ص ۲۴۵
(۲) رام لعل۔ اردو افسانے کی نئی تخلیقی فضا (سیمانت پرکاشن دہلی ۱۹۸۵ء) ص ۱۴
(۳) محمد صادق ڈاکٹر۔ ترقی پسند افسانے کے پچاس سال، ترقی پسند ادب۔ مرتبہ قمر رئیس و عاشور کاظمی (مکتبہ عالیہ لاہور ۱۹۹۴ء) ص ۳۷۸۔۳۷۹
(۴) انوار احمد ڈاکٹر۔ اردو افسانہ تحقیق و تنقید (بیکن بکس ملتان۔ ۱۹۸۸ء) ص ۲۵
(۵) سجاد ظہیر۔ روشنائی (مکتبہ اردو لاہور۔ ۱۹۵۶ء) ص ۳۰۵
(۶) محمد صادق ڈاکٹر۔ ترقی پسند تحریک اور اردو افسانہ (اردو مجلس دہلی ۱۹۸۱ء) ص ۲۲۲
(۷) پروفیسر عبدالسلام۔ تقسیم کے بعد اردو ناول، نگار پاکستان۔ اصناف ادب نمبر، سالنامہ کراچی۔ ۱۹۶۶ء ص ۴
(۸) خاطر غزنوی۔ جدید اردو ادب (سنگ میل پبلی کیشنز لاہور ۱۹۸۵ء) ص ۶۵
(۹) اعجاز راہی ڈاکٹر۔ اردو افسانہ ۱۹۵۷ء تک، پاکستانی ادب ۱۹۹۰ء مرتبہ رشید امجد (اکادمی ادبیات پاکستان۔ اسلام آباد) ص ۱۴۶
(۱۰) عزیز فاطمہ ڈاکٹر۔ اردو افسانہ سماجی و ثقافتی پس منظر (ڈاکٹر عزیز فاطمہ) طبع اول ۱۹۸۴ء دہلی ص ۹۹
(۱۱) افضل توصیف۔ یہ غلام جمہوریت ہے (آصف جاوید لاہور۔ ۱۹۹۵ء) ص ۷۴
(۱۲) فردوس انور قاضی ڈاکٹر۔ اردو افسانہ نگاری کے رجحانات (مکتبہ عالیہ لاہور۔ ۱۹۹۴ء) ص ۳۶۶
(۱۳) افضل توصیف۔ یہ غلام جمہوریت ہے (آصف جاوید لاہور۔ ۱۹۹۵ء) ص ۷۵
(۱۴) ایضاً ص ۷۵
(۱۵) ایضاً ص ۷۵
(۱۶) اختر حسین رائے پوری ڈاکٹر۔ گرد راہ (مکتبہ افکار کراچی ۱۹۸۴ء) ص ۱۸۳
(۱۷) تاراچند۔ تاریخ تحریک آزادی ہند جلد سوم۔ مترجم عدیل عباسی (ترقی اردو بیورو نئی دہلی ۱۹۸۵ء) ص ۴۰۔۴۱
(۱۸) محمد حسن ڈاکٹر۔ اردو افسانے کا ارتقا، نگار پاکستان اصناف ادب نمبر سالنامہ ۱۹۶۶ء کراچی ص ۳۵
(۱۹) افضل توصیف۔ یہ غلام جمہوریت ہے (آصف جاوید لاہور۔ ۱۹۹۵ء) ص ۷۶
(۲۰) محمد حسن ڈاکٹر۔ اردو افسانے کا ارتقا، نگار پاکستان اصناف ادب نمبر سالنامہ ۱۹۶۶ء کراچی ص ۳۵
(۲۱) ممتاز شیریں۔ ظلمت نیم روز۔ مرتبہ ممتاز شیریں (نفیس اکیڈمی کراچی۔ ۱۹۹۰ء) ص ۲۹
(۲۲) محمد حسن ڈاکٹر۔ اردو افسانے کا ارتقا، نگار پاکستان اصناف ادب نمبر سالنامہ ۱۹۶۶ء کراچی ص ۳۶
(۲۳) ممتاز شیریں۔ ظلمت نیم روز۔ مرتبہ ممتاز شیریں (نفیس اکیڈمی کراچی۔ ۱۹۹۰ء) ص ۳۴۔۳۵
(۲۴) فردوس انور قاضی ڈاکٹر۔ اردو افسانہ نگاری کے رجحانات (مکتبہ عالیہ لاہور ۱۹۹۴ء) ص ۵۰۰
(۲۵) عبادت بریلوی ڈاکٹر۔ افسانہ اور افسانہ کی تنقید (ادارہ ادب و تنقید لاہور ۱۹۹۴ء) ص ۱۸۳
(۲۶) حنیف فوق ڈاکٹر۔ پاکستان میں اردو ادب، جائزہ سود و زیاں (ماہنامہ اظہار کراچی۔ جلد ۱۴، شمارہ ۸، فروری ۱۹۹۳ء) ص ۳۰
(۲۷) ایضاً ص ۳۴
(۲۸) ایضاً ص ۳۴
(۲۹) نگہت ریحانہ خان ڈاکٹر۔ اردو مختصر افسانہ فنی و تکنیکی مطالعہ (بک وائز لاہور ۱۹۸۸ء) ص ۲۰۳
(۳۰) اسلم آزاد ڈاکٹر۔ اردو ناول آزادی کے بعد (سیمانت پرکاشن نئی دہلی ۱۹۹۰ء) ص ۳۸

(۳۱) حنیف فوق ڈاکٹر۔ پاکستان میں اردو ادب، جائزہ سود وزیاں (ماہنامہ اظہار کراچی۔ جلد ۱۴، شمارہ ۸، فروری ۱۹۹۳ء) ص ۳۹

(۳۲) احتشام حسین۔ روایت اور بغاوت (ادارہ فروغ اردو لکھنو طبع سوم ۱۹۷۲ء) ص ۱۱۵

(۳۳) فضل رب ڈاکٹر۔ سوشیولوجی آف لٹریچر (کومن ویلتھ پبلی شرز۔ نئی دہلی ۱۹۹۲ء) ص ۱۹

(۳۴) ایضاً ص ۵۹

(۳۵) مجتبیٰ حسین۔ ادب و آگہی (مکتبہ افکار کراچی) ص ۲۴۵

(۳۶) انجم اعظمی۔ ادب اور حقیقت (کراچی اشاعت گھر۔ کراچی ۱۹۷۹ء) ص ۲۰

(۳۷) شیخ محمد غیاث الدین۔ فرقہ واریت اور اردو ہندی افسانہ (ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی۔ ۱۹۹۹ء) ص ۱۲۴

(۳۸) خلیل الرحمٰن اعظمی۔ اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس علی گڑھ ۱۹۷۹ء) ص ۱۸۴

(۳۹) وقار عظیم۔ نیا افسانہ (ساقی بک ڈپو دہلی ت ن) ص ۱۰۰

(۴۰) محمد صادق ڈاکٹر۔ ترقی پسند تحریک اور اردو افسانہ (اردو مجلس دہلی ۱۹۸۱ء) ص ۱۳۶

(۴۱) شکیب نیازی۔ کرشن چندر کے افسانوی ادب میں حقیقت نگاری (موڈرن پبلشنگ ہاؤس نئی دہلی ۱۹۹۱ء) ص ۱۲۰

(۴۲) ایضاً ص ۱۴۱

(۴۳) محمد صادق ڈاکٹر۔ ترقی پسند تحریک اور اردو افسانہ (اردو مجلس دہلی ۱۹۸۱ء) ص ۲۲۸

(۴۴) احمد حسن ڈاکٹر۔ کرشن چندر کا ارٹ اور تیکنیک (ماہنامہ شاعر بمبئی، کرشن چندر نمبر جلد ۳۸، شمارہ ۳۔۴) ص ۱۴۵

(۴۵) خلیل الرحمٰن اعظمی۔ اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک (ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس علی گڑھ ۱۹۷۹ء) ص ۱۸۶

(۴۶) حنیف فوق ڈاکٹر۔ شوکت صدیقی کے فن کی کیمیا گری ماہنامہ اظہار کراچی۔ جلد ۱۳، شمارہ ۵۔۶۔ نومبر تا دسمبر ۱۹۹۱ء ص ۶۳

(۴۷) ایضاً ص ۶۳

(۴۸) عائشہ سلطانہ ڈاکٹر۔ مختصر اردو افسانے کا ساجیاتی مطالعہ (ساقی بک ڈپو دہلی ۱۹۹۵ء) ص ۲۲۰

(۴۹) ایضاً ص ۲۲۷۔۲۲۸

(۵۰) ایضاً ص ۲۲۸

(۵۱) کرشن چندر۔ کچرا بابا ۱۹۶۳ء کے منتخب افسانے، انتخاب و مقدمہ احرار نقوی ڈاکٹر (میری لائبریری لاہور ۱۹۶۴ء) ص ۳۹۔۴۰

(۵۲) ایضاً ص ۴۱۔۴۲

(۵۳) شوکت صدیقی تیسرا آدمی (رکتاب پبلی کیشنز کراچی۔ طبع پنجم ۱۹۹۷ء) ص ۸۳

(۵۴) شوکت صدیقی راتوں کا شہر (رکتاب پبلی کیشنز کراچی۔ طبع سوم ۱۹۸۹ء) ص ۲۶

(۵۵) ایضاً ص ۲۶

(۵۶) فضل رب ڈاکٹر۔ سوشیولوجی آف لٹریچر (کومن ویلتھ پبلی شرز۔ نئی دہلی ۱۹۹۲ء) ص ۱۷۸

(۵۷) ایضاً ص ۱۷۵

(۵۸) مولانا صلاح الدین احمد۔ دیباچہ نظارے ماہنامہ شاعر بمبئی، کرشن چندر نمبر جلد ۳۸۔ شمارہ ۳۔۴ ص ۴۶۷

(۵۹) سردار جعفری۔ دیباچہ جب کھیت جاگے، ماہنامہ شاعر بمبئی، کرشن چندر نمبر جلد ۳۸۔ شمارہ ۳۔۴ ص ۴۷۶

(۶۰) سید محمد عقیل ڈاکٹر۔ کرشن چندر کا ایک ناول۔ جب کھیت جاگے، ماہنامہ شاعر بمبئی، کرشن چندر نمبر جلد ۳۸۔ شمارہ ۳۔۴ ص ۳۲۲

(۶۱) ایضاً ص ۳۲۳

(۶۲) ایضاً ص ۳۲۴

(۶۳) کرشن چندر۔ جب کھیت جاگے (بمبئی بک ہاؤس۔ بمبئی طبع اوّل ۱۹۵۲ء) ص ۱۴۷

(۶۴) اختر اورینوی ڈاکٹر۔ کرشن چندر کی ناول نگاری، ماہنامہ شاعر بمبئی، کرشن چندر نمبر جلد ۳۸۔ شمارہ ۳۔۴ ص ۳۱۷

(۶۵) حنیف فوق ڈاکٹر۔ شوکت صدیقی کا ایک مطالعہ، ماہنامہ قومی زبان کراچی۔اپریل ۱۹۹۸ء ص ۹۲

(۶۶) سید رشید احمد۔سائنسی سوشلزم (ادارہ فکر جدید لاہور طبع اوّل ت ن) ص ۵۴

(۶۷) شوکت صدیقی تیسرا آدمی، مہکتی وادیوں میں (رکتاب پبلی کیشنز کراچی طبع پنجم مئی ۱۹۹۷ء) ص ۴۸

(۶۸) انور زاہدی۔شوکت صدیقی کی افسانہ نگاری

(یہ مضمون اکادمی ادبیات اسلام آباد میں اگست ۱۹۹۷ء کو شوکت صدیقی کے ساتھ ایک شام کی تقریب میں پڑھا گیا) ص ۹

(۶۹) حنیف فوق ڈاکٹر۔ثبت قدریں (دبستان مشرق ڈھاکہ۔ طبع اوّل ۱۹۶۸ء) ص ۱۳۱

(۷۰) شوکت صدیقی تیسرا آدمی، مہکتی وادیوں میں (رکتاب پبلی کیشنز کراچی طبع پنجم مئی ۱۹۹۷ء) ص ۴۷

(۷۱) ایضاً ص ۶۷

(۷۲) انور سدید ڈاکٹر ۔ اردو ادب کی تحریکیں (انجمن ترقی اردو کراچی۔طبع اوّل ۱۹۸۳ء) ص ۵۲۷

(۷۳) شوکت صدیقی۔اندھیرا اور اندھیرا (رکتاب پبلی کیشنز کراچی طبع سوم مئی ۱۹۹۷ء) ص ۷۰

(۷۴) نذیر احمد۔شوکت صدیقی کے افسانے، فنون لاہور جلد ۱۱، شمارہ ۱۔۲، مئی جون ۱۹۷۰ء ص ۵۵

(۷۵) معروف علی سید۔ اردو افسانے کے ۲۵ سال، افکار جوبلی نمبر شمارہ ۳۔۴، ۱۹۷۰ء ص ۱۷۱

(۷۶) عتیق احمد۔ استفادہ مکتبہ ارژنگ پشاور طبع اوّل ۱۹۸۱ء ص ۱۷۸

(۷۷) فردوس انور قاضی ڈاکٹر۔ اردو افسانہ نگاری کے رجحانات (مکتبہ عالیہ لاہور ۱۹۹۰ء) ص ۵۰۶۔۵۰۷

(۷۸) ظ۔انصاری۔کرشن چندر کا مطالعہ، ذرا قریب سے، ماہنامہ شاعر بمبئی، کرشن چندر نمبر جلد ۳۸، شمارہ ۳۔۴ ص ۱۲۵

(۷۹) ظ۔انصاری۔کرشن چندر کا مطالعہ، ذرا قریب سے، ماہنامہ شاعر بمبئی، کرشن چندر نمبر جلد ۳۸، شمارہ ۳۔۴ ص ۱۲۹

(۸۰) محمد حسن عسکری۔ اردو ادب میں نئی آواز، ماہنامہ شاعر بمبئی، کرشن چندر نمبر جلد ۳۸، شمارہ ۳۔۴ ص ۴۱۶

(۸۱) وارث علوی۔کرشن چندر کی افسانہ نگاری۔کرشن چندر کا تنقیدی مطالعہ، مرتبہ مشرف احمد ڈاکٹر (نفیس اکیڈمی کراچی طبع اوّل جنوری ۱۹۸۸ء) ص ۲۳۱۔۲۳۲

(۸۲) شوکت صدیقی۔تیسرا آدمی، الاؤ کے پاس (رکتاب پبلی کیشنز کراچی۔طبع پنجم ۱۹۹۷ء) ص ۲۶

(۸۳) مہر سلمیٰ۔ شوکت صدیقی کے افسانے، شعلہ کراچی۔جنوری ۱۹۵۴ء ص ۱۹

(۸۴) نذیر احمد۔شوکت صدیقی کے افسانے (فنون لاہور۔مئی جون ۱۹۷۰ء، جلد ۱۱، شمارہ ۱۔۲) ص ۵۲

(۸۵) ممتاز حسین۔ناول و افسانہ، ۵۱ کا بہترین ادب مرتبہ سردار جعفری و ممتاز حسین (مکتبہ شاہراہ دہلی ستمبر ۱۹۵۲ء) ص ۳۵

(۸۶) حنیف فوق ڈاکٹر۔ منٹو اور سخن ہائے گفتنی۔منٹو ایک کتاب، مرتبہ صہبا لکھنوی (مکتبہ افکار کراچی، طبع اوّل اپریل ۱۹۹۴ء) ص ۲۴

(۸۷) ممتاز شیریں۔معیار، فسادات پر ہمارے افسانے (نیا ادارہ لاہور۔طبع اوّل ۱۹۶۳ء) ص ۱۷۴

(۸۸) حنیف فوق ڈاکٹر۔ منٹو اور سخن ہائے گفتنی۔منٹو ایک کتاب، مرتبہ صہبا لکھنوی (مکتبہ افکار کراچی، طبع اوّل اپریل ۱۹۹۴ء) ص ۲۴

(۸۹) شیخ محمد غیاث الدین۔ فرقہ واریت اور اردو ہندی افسانے (ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی ۱۹۹۹ء) ص ۱۷۹

(۹۰) قمر رئیس ڈاکٹر۔ترقی پسند تحریک اور اردو ناول۔ ترقی پسند ادب پچاس سالہ سفر، ترتیب پروفیسر قمر رئیس سید عاشور کاظمی

(مکتبہ عالیہ لاہور طبع اوّل ۱۹۹۴ء) ص ۴۰۲

(۹۱) شوکت صدیقی سے دستک کا مکالمہ (دستک کراچی جلد ۳، شمارہ ۲۔۳، فروری، مارچ ۱۹۹۸ء) ص ۲۴

(۹۲) شیخ محمد غیاث الدین۔ فرقہ واریت اور اردو ہندی افسانے (ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی ۱۹۹۹ء) ص ۱۷۸

(۹۳) عائشہ سلطانہ ڈاکٹر۔ مختصر اردو افسانے کا سماجیاتی مطالعہ ۱۹۴۷ء سے ۱۹۸۱ء تک (ساقی بک ڈپو دہلی، طبع اوّل ۱۹۹۵ء) ص ۱۲

(۹۴) محمد حسن عسکری۔ فسادات اور ہمارا ادب، نیا دور، آزادی نمبر شمارہ ۱۹۔لاہور ۱۹۵۶ء ص ۵۰

(۹۵) شہزاد منظر۔ پاکستان میں اردو افسانے کے پچاس سال (پاکستان اسٹڈی سینٹر، جامعہ کراچی طبع اوّل ۱۹۹۷ء) ص ۹۵

(۹۶) ممتاز شیریں۔معیار، فسادات پر ہمارے افسانے، نیا ادارہ لاہور ۱۹۶۳ء ص ۱۷۸

(۹۷) کرشن چندر۔ ہم وحشی ہیں (بمبئی بک ہاؤس، بمبئی طبع سوم ۱۹۴۹ء) ص ۱۰۳

(۹۸) ایضاً ص ۸۱۔۸۲

(۹۹) عائشہ سلطانہ ڈاکٹر۔ مختصر اردو افسانے کا سماجیاتی مطالعہ (ساقی بک ڈپو دہلی ۱۹۹۵ء) ص ۷۹

(۱۰۰) محمد حسن عسکری۔ فسادات اور ہمارا ادب (نیا دور، آزادی نمبر شمارہ ۱۹۔ لاہور ۱۹۵۶ء) ص ۵۱

(۱۰۱) شیخ محمد غیاث الدین۔ فرقہ واریت اور اردو ہندی افسانے (ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی ۱۹۹۹ء) ص ۱۲۳

(۱۰۲) شوکت صدیقی۔ راتوں کا شہر (رکتاب پبلی کیشنز کراچی۔ طبع سوم ۱۹۸۹ء) ص ۱۳۸۔۱۳۹

(۱۰۳) ایضاً ص ۱۴۰

(۱۰۴) ایضاً ص ۱۴۷

(۱۰۵) ایضاً ص ۱۴۹

(۱۰۶) ایضاً ص ۶۵

(۱۰۷) ایضاً ص ۷۱

(۱۰۸) ایضاً ص ۷۷

(۱۰۹) ایضاً ص ۷۷۔۷۸

(۱۱۰) شیخ محمد غیاث الدین۔ فرقہ واریت اور اردو ہندی افسانے (ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی ۱۹۹۹ء) ص ۱۸۴

(۱۱۱) حنیف فوق ڈاکٹر۔ منٹو اور سخن ہائے گفتنی۔ منٹو ایک کتاب، مرتبہ صہبا لکھنوی (مکتبہ افکار کراچی۔ طبع اوّل اپریل ۱۹۹۴ء) ص ۱۳

(۱۱۲) محمد حسن عسکری۔ منٹو کا مقام، منٹو ایک کتاب، مرتبہ صہبا لکھنوی (مکتبہ افکار کراچی۔ طبع اوّل ۱۹۹۴ء) ص ۲۷۰

(۱۱۳) محمد طفیل۔ منٹو، نقوش، آپ بیتی نمبر جون ۱۹۶۴ء (ادارہ فروغ اردو لاہور) ص ۳۹۲

(۱۱۴) ابوسعید قریشی۔ رحم دل دہشت پسند، منٹو ایک کتاب، مرتبہ صہبا لکھنوی (مکتبہ افکار ۱۹۹۴ء) ص ۱۹۶

(۱۱۵) حنیف فوق ڈاکٹر۔ منٹو اور سخن ہائے گفتنی۔ منٹو ایک کتاب، مرتبہ صہبا لکھنوی (مکتبہ افکار کراچی۔ طبع اوّل اپریل ۱۹۹۴ء) ص ۱۸

(۱۱۶) ایضاً ص ۲۰

(۱۱۷) عبادت بریلوی ڈاکٹر۔ منٹو کی حقیقت نگاری نقوش منٹو نمبر مرتب محمد طفیل، شمارہ ۴۹۔۵۰ (ادارہ فروغ اردو لاہور) ص ۲۶۷

(۱۱۸) سعادت حسن منٹو۔ لذت سنگ مقدمہ (نیا ادارہ لاہور۔ طبع دوم ت ن) ص ۲۰

(۱۱۹) ایضاً ص ۲۰

(۱۲۰) ممتاز شیریں۔ منٹو ایک فنکار، منٹو ایک کتاب۔ مرتبہ صہبا لکھنوی (مکتبہ افکار کراچی، طبع اوّل اپریل ۱۹۹۴ء) ص ۳۳۹

(۱۲۱) سعادت حسن منٹو۔ لذت سنگ مقدمہ (نیا ادارہ لاہور۔ طبع دوم ت ن) ص ۱۹

(۱۲۲) محمد صادق ڈاکٹر، ٹوینٹیتھ سنچری اردو لٹریچر (روایل بک کمپنی کراچی ۱۹۸۳ء) ص ۳۰۵

(۱۲۳) محمد حسن ڈاکٹر۔ جدید اردو ادب (غضنفر اکیڈمی کراچی ت ن) ص ۲۴

(۱۲۴) عابد علی عابد۔ گنجا فرشتہ۔ نقوش، منٹو نمبر شمارہ ۴۹۔۵۰ (ادارہ فروغ اردو لاہور) ص ۳۵۹

(۱۲۵) حنیف فوق ڈاکٹر۔ مثبت قدریں (دبستان مشرق ڈھاکہ۔ طبع اوّل ۱۹۶۸ء) ص ۱۱۲

(۱۲۶) شمیم احمد۔ تبصرہ اندھیرا اور اندھیرا، نیا دور شمارہ ۷۔۸، (پاکستان کلچرل سوسائٹی کراچی) ص ۲۸۲

(۱۲۷) شوکت صدیقی۔ تیسرا آدمی (رکتاب پبلی کیشنز کراچی۔ طبع پنجم ۱۹۹۷ء) ص ۱۵۳

(۱۲۸) ایضاً ص ۱۶۲

(۱۲۹) ایضاً ص ۲۹

(۱۳۰) عبادت بریلوی ڈاکٹر۔ منٹو کی حقیقت نگاری نقوش منٹو نمبر مرتب محمد طفیل، شمارہ ۴۹۔۵۰ (ادارہ فروغ اردو لاہور) ص ۲۷۳

(۱۳۱) سعادت حسن منٹو۔نیا قانون نقوش منٹو نمبر مرتب محمد طفیل شمارہ ۴۹۔۵۰ (ادارہ فروغ اردو لاہور)ص ۲۰۵
(۱۳۲) ایضاً ص ۲۰۴
(۱۳۳) ایضاً ص ۲۰۶
(۱۳۴) سعادت حسن منٹو۔سوراج کے لئے ،نمرود کی خدائی (نیا ادارہ لاہور۔طبع دوم ت ن) ص۲۲۔۲۳
(۱۳۵) ایضاً ص ۵۴
(۱۳۶) ایضاً ص ۳۹
(۱۳۷) عبادت بریلوی ڈاکٹر۔ منٹو کی حقیقت نگاری نقوش منٹو نمبر مرتب محمد طفیل، شمارہ ۴۹۔۵۰ (ادارہ فروغ اردو لاہور)ص ۲۷۴
(۱۳۸) سعادت حسن منٹو۔ لذت سنگ، افسانہ نگار اور جنسی مسائل (نیا ادارہ لاہور۔طبع دوم) ص۱۱۶
(۱۳۹) جگ دیش چندر ودھاون۔ منٹو نامہ (مکتبہ شعر و ادب لاہور ت ن) ص ۴۱۸
(۱۴۰) ایضاً ص ۴۷۶
(۱۴۱) عبادت بریلوی ڈاکٹر۔ منٹو کی حقیقت نگاری نقوش منٹو نمبر (مرتب محمد طفیل، شمارہ ۴۹۔۵۰ (ادارہ فروغ اردو لاہور)ص ۲۷۹
(۱۴۲) نذیر احمد۔ شوکت صدیقی کے افسانے فنون لاہور، جلد ۱۱، شمارہ ۱۔۲ مئی جون ۱۹۷۱ء ص ۵۷
(۱۴۳) حنیف فوق ڈاکٹر۔پاکستان میں اردو ادب جائزہ سود و زیاں۔ ماہنامہ اظہار جلد ۱۴، شمارہ ۸۔فروری ۱۹۹۳ء ص ۳۴ کراچی
(۱۴۴) سعادت حسن منٹو۔انار کلی، بجلی پہلوان (مکتبہ اردو ادب لاہور ت ن) ص۱۳۶
(۱۴۵) جگ دیش چندر ودھاون۔ منٹو نامہ (مکتبہ شعر و ادب لاہور ت ن) ص ۳۸۴
(۱۴۶) ممتاز شیریں، معیار۔منٹو کا تغیر اور ارتقا (نیا ادارہ لاہور طبع اوّل ۱۹۶۳ء) ص ۲۳۲
(۱۴۷) جگ دیش چندر ودھاون۔ منٹو نامہ (مکتبہ شعر و ادب لاہور ت ن) ص ۳۹۱
(۱۴۸) ممتاز شیریں، معیار۔منٹو کا تغیر اور ارتقا (نیا ادارہ لاہور طبع اوّل ۱۹۶۳ء) ص ۲۲۶
(۱۴۹) سعادت حسن منٹو۔یزید، جیب کفن (مکتبہ شعر و ادب لاہور ۱۹۷۵ء) ص ۱۹۶
(۱۵۰) حنیف فوق ڈاکٹر۔ منٹو اور سخن ہائے گفتنی۔منٹو ایک کتاب، مرتبہ صہبا لکھنوی (مکتبہ افکار کراچی، طبع اوّل اپریل ۱۹۹۴ء کراچی) ص ۲۷
(۱۵۱) محمد حسن عسکری۔ فسادات اور ہمارا ادب، نیا دور، شمارہ ۱۶۔۱۷ لاہور ۱۹۵۶ء ص ۵۳
(۱۵۲) ممتاز شیریں۔معیار، فسادات پر ہمارے افسانے (نیا ادارہ۔لاہور طبع اوّل ۱۹۶۳ء) ص ۱۸۹
(۱۵۳) سعادت حسن منٹو۔نمرود کی خدائی، کھول دو (نیا ادارہ لاہور۔ت ن) ص۱۲
(۱۵۴) ممتاز شیریں۔ ظلمت، نیم روز، مرتبہ ممتاز شیریں (نفیس اکیڈی کراچی ۱۹۹۰ء) ص ۲۵۱
(۱۵۵) جگ دیش چندر ودھاون۔ منٹو نامہ (مکتبہ شعر و ادب لاہور ت ن) ص ۴۹۶۔۴۹۷
(۱۵۶) شیخ محمد غیاث الدین۔ فرقہ واریت اور اردو ہندی افسانے (ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی ۱۹۹۹ء) ص ۱۳۶
(۱۵۷) سعادت حسن منٹو۔ ٹوبہ ٹیک سنگھ، نقوش منٹو نمبر مرتب محمد طفیل۔شمارہ ۴۹۔۵۰ (ادارہ فروغ اردو لاہور) ص۱۷۶
(۱۵۸) سعادت حسن منٹو۔نمرود کی خدائی، دیکھ کبیرا رویا (نیا ادارہ لاہور۔طبع دوم ت ن) ص۱۵۸
(۱۵۹) حنیف فوق ڈاکٹر۔ منٹو اور سخن ہائے گفتنی۔منٹو ایک کتاب، مرتبہ صہبا لکھنوی (مکتبہ افکار کراچی ۱۹۹۴ء) ص ۳۰
(۱۶۰) سعادت حسن منٹو۔یزید (مکتبہ شعر و ادب لاہور ۱۹۷۵ء) ص ۱۹۸۔۱۹۹
(۱۶۱) عائشہ سلطانہ ڈاکٹر۔ مختصر اردو افسانہ سماجیاتی مطالعہ (ساقی بک ڈپو۔دہلی طبع اوّل ۱۹۹۵ء) ص ۷۰
(۱۶۲) صفدر محمود ڈاکٹر۔ ورد آگہی (سنگ میل پبلی کیشنز لاہور۔۱۹۸۷ء کراچی) ص۱۲۳
(۱۶۳) شوکت صدیقی۔ اندھیرا اور اندھیرا (رکتاب پبلی کیشنز طبع سوم ۱۹۹۷ء کراچی) ص ۱۷۰
(۱۶۴) ایضاً ص ۱۷۲

(۱۶۵) ایضاً ص ۱۷۶

(۱۶۶) ایضاً ص ۱۷۷

(۱۶۷) شوکت صدیقی۔راتوں کا شہر،خان بہادر (رکتاب پبلی کیشنز طبع سوم ۱۹۸۹ء کراچی) ص ۱۳۸

(۱۶۸) حنیف فوق ڈاکٹر۔ شوکت صدیقی کے تصورفن کی کیمیاگری، ماہنامہ اظہار۔جلد ۱۳۔شمارہ ۵۔۶،نومبر دسمبر ۱۹۹۱ء۔کراچی ص ۶۴

(۱۶۹) شوکت صدیقی۔ کیمیاگر (رکتاب پبلی کیشنز طبع دوم ۱۹۹۷ء کراچی) ص ۱۵۔۱۶

(۱۷۰) ایضاً ص ۲۲

(۱۷۱) ایضاً ص ۲۲

(۱۷۲) ایضاً ص ۲۵

(۱۷۳) شیخ محمد غیاث الدین۔ فرقہ واریت اور اردو ہندی افسانے (ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی ۱۹۹۹ء) ص ۱۸۴۔۱۸۵

(۱۷۴) شوکت صدیقی۔ تیسرا آدمی (رکتاب پبلی کیشنز طبع پنجم ۱۹۹۷ء کراچی) ص ۸۷

(۱۷۵) ایضاً ص ۸۷۔۸۸

(۱۷۶) ایضاً ص ۹۰

(۱۷۷) حنیف فوق ڈاکٹر۔ منٹو اور سخن ہائے گفتنی۔منٹو ایک کتاب (مکتبہ انکار کراچی ۱۹۹۴ء) ص ۲۲

(۱۷۸) ایضاً ص ۲۱۔۲۲

(۱۷۹) ایضاً ص ۲۲

(۱۸۰) شہزاد منظر۔ بیدی کا تصورفن۔ ماہنامہ صریر کراچی۔جون جولائی ۱۹۹۵ء ص ۱۵

(۱۸۱) عائشہ سلطانہ ڈاکٹر۔ مختصر اردو افسانہ کا سماجیاتی مطالعہ (ساقی بک ڈپو دہلی ۱۹۹۵ء) ص ۳۶۵

(۱۸۲) راجندر سنگھ بیدی۔ دانہ ودام پیش لفظ (نیا ادارہ لاہور۔طبع سوم ت ن) ص۸

(۱۸۳) صادق ڈاکٹر۔ترقی پسند تحریک اور اردو افسانہ (اردو مجلس دہلی طبع اوّل ۱۹۸۱ء) ص ۱۵۴

(۱۸۴) پروفیسر آل احمد سرور۔ بیدی کے افسانے ایک تاثر، بیدی کے بہترین افسانے،مرتب اطہر پرویز ڈاکٹر (مکتبہ شعروادب لاہور ت ن) ص۲۶

(۱۸۵) راجندر سنگھ بیدی۔ آئینے کے سامنے،اپنے دکھ مجھے دیدو (نیا ادارہ لاہور۔طبع اوّل ۱۹۶۷ء) ص ۲۰

(۱۸۶) راجندر سنگھ بیدی۔ افسانوی تجربہ اور اظہار کے تخلیقی مسائل۔بیدی کے بہترین افسانے۔مرتب اطہر پرویز ڈاکٹر (مکتبہ شعروادب لاہور ت ن) ص۱۹

(۱۸۷) ایضاً ص ۲۱

(۱۸۸) صادق ڈاکٹر۔ترقی پسند تحریک اور اردو افسانہ (اردو مجلس دہلی طبع اوّل ۱۹۸۱ء) ص ۱۵۷

(۱۸۹) رام لعل۔اردو افسانے کی نئی تخلیقی فضا (سیمانت پرکاشن دہلی طبع اوّل ۱۹۸۵ء) ص ۱۱۱

(۱۹۰) راجندر سنگھ بیدی۔ ہاتھ ہمارے قلم ہوئے، اپنے دکھ مجھے دیدو (نیا ادارہ لاہور۔طبع اوّل ۱۹۶۷ء) ص ۵۰

(۱۹۱) کمال احمد صدیقی۔ شوکت صدیقی سہ ماہی ذہن جدید دہلی، بابت ستمبر ۲۰۰۰ء تا فروری ۲۰۰۱ء ص ۸۶۔۸۷

(۱۹۲) مظہر جمیل۔شوکت صدیقی سے انٹرویو،گفتگو مرتب مظہر جمیل (مکتبہ دانیال طبع اوّل ۱۹۸۶ء لاہور) ص۱۲۹

(۱۹۳) محمد حسن ڈاکٹر۔ بیدی کا فن،راجندر سنگھ بیدی کا تنقیدی مطالعہ۔مرتب ڈاکٹر مشرف احمد (نفیس اکیڈی کراچی۔طبع اوّل ۱۹۸۸ء) ص۲۰۷

(۱۹۴) محمد حسن ڈاکٹر۔ جدید اردو ادب (غضنفر اکیڈی کراچی ت ن) ص ۱۷

(۱۹۵) اطہر پرویز ڈاکٹر۔ بیدی کے بہترین افسانے،پیش لفظ۔ مرتب اطہر پرویز ڈاکٹر (مکتبہ شعروادب لاہور ت ن) ص۳

(۱۹۶) عزیز احمد۔ ترقی پسند ادب، مرتب ڈاکٹر ابوخالد صدیقی (عصری مطبوعات کراچی ۱۹۸۶ء) ص ۱۳

(۱۹۷) راجندر سنگھ بیدی۔ اپنے دکھ مجھے دیدو (نیا ادارہ لاہور۔طبع اوّل ۱۹۶۷ء) ص ۱۴۷

(۱۹۸) راجندر سنگھ بیدی۔ کوکھ جلی (نیا ادارہ لاہور۔طبع اوّل ۱۹۶۶ء) ص ۳۶

(۱۹۹) سلیم اختر ڈاکٹر۔ اردو افسانے میں عورت۔ افسانہ حقیقت سے علامت تک (مکتبہ عالیہ لاہور۔طبع اوّل ۱۹۷۶ء) ص ۱۷
(۲۰۰) شوکت صدیقی۔ مردہ گھر، اندھیرا اور اندھیرا (رکتاب پبلی کیشنز کراچی طبع سوم ۱۹۹۷ء) ص ۱۴۹
(۲۰۱) ایضاً ص ۱۵۱
(۲۰۲) شوکت صدیقی۔ پاگل خانہ، اندھیرا اور اندھیرا (رکتاب پبلی کیشنز کراچی طبع سوم ۱۹۹۷ء) ص ۹۹
(۲۰۳) ایضاً ص ۱۰۱
(۲۰۴) راجندر سنگھ بیدی۔ دانہ ودام پیش لفظ (نیا ادارہ لاہور۔طبع سوم ت ن) ص ۸
(۲۰۵) پروفیسر آل احمد سرور۔ بیدی کے افسانے ایک تاثر، بیدی کے بہترین افسانے۔ مرتب اطہر پرویز ڈاکٹر (مکتبہ شعر وادب لاہور ت ن) ص ۲۶
(۲۰۶) راجندر سنگھ بیدی۔ گرہن (نیا ادارہ لاہور۔ت ن) ص ۲۳۔۲۴
(۲۰۷) محمد حسن ڈاکٹر۔ بیدی کا فن، راجندر سنگھ بیدی کا تنقیدی مطالعہ مرتب مشرف احمد ڈاکٹر (نفیس اکیڈمی کراچی، طبع اوّل ۱۹۸۸ء) ص ۳
(۲۰۸) گوپی چند نارنگ ڈاکٹر۔ بیدی کے فن کی استعاراتی اور اساطیری جڑیں، راجندر سنگھ بیدی کا تنقیدی مطالعہ مرتب مشرف احمد ڈاکٹر (نفیس اکیڈمی کراچی، طبع اوّل ۱۹۸۸ء) ص ۶۲
(۲۰۹) ایضاً ص ۷۶
(۲۱۰) سلیم اختر ڈاکٹر۔ افسانہ حقیقت سے علامت تک (مکتبہ عالیہ لاہور) ص ۲۴۰
(۲۱۱) پروفیسر اسلوب احمد انصاری۔ بیدی کا فن، راجندر سنگھ بیدی کا تنقیدی مطالعہ، مرتب مشرف احمد ڈاکٹر (نفیس اکیڈمی کراچی، طبع اوّل ۱۹۸۸ء) ص ۵۷
(۲۱۲) ایضاً ص ۵۲
(۲۱۳) راجندر سنگھ بیدی۔ دانہ ودام (نیا ادارہ لاہور طبع سوم۔ت ن) ص ۱۵۵
(۲۱۴) عزیز احمد۔ ترقی پسند ادب، مرتب ابو خالد صدیقی ڈاکٹر (عصری مطبوعات کراچی ۱۹۸۶ء) ص ۱۵
(۲۱۵) راجندر سنگھ بیدی۔ لاروے۔ گرہن (نیا ادارہ لاہور طبع اول۔ت ن) ص ۱۲۹
(۲۱۶) شوکت صدیقی۔ راتوں کا شہر (رکتاب پبلی کیشنز۔طبع سوم ۱۹۸۹ء) ص ۳۹
(۲۱۷) محسن بھوپالی۔ شوکت صدیقی سے انٹرویو۔ روزنامہ جنگ ۳۰ اپریل ۱۹۸۴ء۔ ادبی صفحہ
(۲۱۸) شوکت صدیقی۔ خفیہ ہاتھ، کیمیاگر (رکتاب پبلی کیشنز کراچی۔طبع دوم ۱۹۹۷ء) ص ۵۰
(۲۱۹) ایضاً ص ۶۳
(۲۲۰) حنیف فوق ڈاکٹر۔ شوکت صدیقی کے تصورفن کی کیمیاگری، ماہنامہ اظہار کراچی۔ جلد ۱۳، شمارہ ۵۔۶، نومبر دسمبر ۱۹۹۱ء ص ۶۴
(۲۲۱) ایضاً ص ۶۴
(۲۲۲) اوپندر ناتھ اشک۔ بیدی کی زبان اور تکنیک، راجندر سنگھ بیدی کا تنقیدی مطالعہ مرتب مشرف احمد ڈاکٹر (نفیس اکیڈمی کراچی ۱۹۸۸ء) ص ۱۱۶
(۲۲۳) ایضاً ص ۹۳
(۲۲۴) ایضاً ص ۱۰۴
(۲۲۵) حنیف فوق ڈاکٹر۔ شوکت صدیقی ایک مطالعہ، ماہنامہ قومی زبان کراچی اپریل ۱۹۹۸ء ص ۹۴
(۲۲۶) ایضاً ص ۹۴
(۲۲۷) نذیر احمد۔ شوکت صدیقی کے افسانے (فنون لاہور۔ جلد ۱۱، شمارہ ۱۔۲، مئی جون ۱۹۷۰ء) ص ۵۷
(۲۲۸) ایضاً ص ۵۷
(۲۲۹) حنیف فوق ڈاکٹر۔ شوکت صدیقی ایک مطالعہ (ماہنامہ قومی زبان کراچی اپریل ۱۹۹۸ء) ص ۹۳
(۲۳۰) حنیف فوق ڈاکٹر۔ متوازی نقوش (نفیس اکیڈمی، طبع اوّل ۱۹۸۹ء) ص ۳۱۹

(۲۳۱) گوپی چند نارنگ ڈاکٹر۔ بیدی کے فن کی استعاراتی اور اساطیری جڑیں، راجندر سنگھ بیدی کا تنقیدی مطالعہ مرتب مشرف احمد ڈاکٹر (نفیس اکیڈی کراچی، طبع اوّل ۱۹۸۸ء) ص ۶۲
(۲۳۲) پروفیسر فضل جعفری۔ ایک چادر میلی سی ایک مطالعہ۔ راجندر سنگھ بیدی کا تنقیدی مطالعہ، مرتب مشرف احمد ڈاکٹر (نفیس اکیڈی کراچی، طبع اوّل ۱۹۸۸ء) ص ۲۰۷
(۲۳۳) ایضاً ص ۲۱۱
(۲۳۴) ایضاً ص ۲۱۱
(۲۳۵) وہاب اشرفی ڈاکٹر۔ ترقی پسند افسانے کے پچاس سال، ترقی پسند ادب، مرتب قمر رئیس و عاشور کاظمی (مکتبہ عالیہ لاہور۔ ۱۹۹۴ء) ص ۳۸۲
(۲۳۶) اطہر پرویز ڈاکٹر۔ بیدی کے بہترین افسانے، پیش لفظ۔ مرتب اطہر پرویز ڈاکٹر (مکتبہ شعر و ادب لاہور ت ن) ص ۱۳
(۲۳۷) حنیف فوق ڈاکٹر۔ متوازی نقوش (نفیس اکیڈی، طبع اوّل ۱۹۸۹ء) ص ۳۱۸
(۲۳۸) گوپی چند نارنگ ڈاکٹر۔ بیدی کے فن کی استعاراتی اور اساطیری جڑیں، راجندر سنگھ بیدی کا تنقیدی مطالعہ مرتب مشرف احمد ڈاکٹر (نفیس اکیڈی کراچی، طبع اوّل ۱۹۸۸ء) ص ۷۴
(۲۳۹) محمد حسن عسکری۔ فسادات اور ہمارا ادب، نیا دور، شمارہ ۱۹۔ آزادی نمبر لاہور ص ۴۴
(۲۴۰) محمد حسن ڈاکٹر۔ اردو افسانے کا ارتقا، نگار پاکستان اصناف ادب نمبر کراچی ص ۳۵
(۲۴۱) صباحت مشتاق۔ خدا کی بستی، شوکت صدیقی۔ سہ ماہی ادبیات جلد ۸۔ اسلام آباد ص ۸۲۲
(۲۴۲) حنیف فوق ڈاکٹر۔ پاکستان میں اردو ادب، ماہنامہ اظہار جلد ۱۴، شمارہ ۸۔ فروری ۱۹۹۳ء ص ۳۴
(۲۴۳) شیخ محمد غیاث الدین۔ فرقہ واریت اور اردو ہندی افسانے (ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی ۱۹۹۹ء) ص ۱۷۸
(۲۴۴) شوکت صدیقی۔ کیمیاگر (رکتاب پبلی کیشنز کراچی۔ طبع دوم ۱۹۹۷ء) ص ۱۱۲
(۲۴۵) فردوس انور قاضی ڈاکٹر۔ اردو افسانہ نگاری کے رجحانات (مکتبہ عالیہ لاہور۔ ۱۹۹۰ء) ص ۵۰۰۔۵۰۱
(۲۴۶) رام لعل۔ اردو افسانے کی نئی تخلیقی فضا (سیمانت پرکاشن دہلی ۱۹۸۵ء) ص ۵۱
(۲۴۷) محمد حسن ڈاکٹر۔ اردو افسانے کا ارتقا، نگار پاکستان اصناف ادب نمبر کراچی ص ۳۶
(۲۴۸) راجندر سنگھ بیدی۔ لاجونتی، ظلمت نیم روز، مرتبہ ممتاز شیریں (نفیس اکیڈی کراچی ۱۹۹۰ء) ص ۴۴۲
(۲۴۹) ایضاً ص ۴۴۴
(۲۵۰) ممتاز شیریں۔ معیار فسادات پر ہمارے افسانے (نیا ادارہ لاہور۔ طبع اوّل ۱۹۶۳ء) ص ۱۹۴
(۲۵۱) مسعود رضا خاکی ڈاکٹر۔ اردو افسانے کا ارتقا (مکتبہ خیال لاہور۔ مطبع اوّل ۱۹۸۷ء) ص ۳۱۸
(۲۵۲) وقار عظیم۔ دیباچہ سناٹا (اساطیر لاہور ۱۹۹۶ء) ص ۹
(۲۵۳) کرشن چندر۔ دیباچہ بگولے (اساطیر لاہور ۱۹۹۵ء) ص ۱۳۔۱۴
(۲۵۴) احمد ندیم قاسمی۔ دیباچہ آنچل (اساطیر لاہور ۱۹۹۵ء) ص ۹
(۲۵۵) ایضاً ص ۱۰
(۲۵۶) حنیف فوق ڈاکٹر۔ احمد ندیم قاسمی کی علمی شخصیت فن اور رابطہ عصر افکار کراچی ندیم نمبر جنوری، فروری ۱۹۷۵ء ص ۳۲۳
(۲۵۷) ایضاً ص ۳۲۹
(۲۵۸) کرشن چندر۔ دیباچہ بگولے (اساطیر لاہور ۱۹۹۵ء) ص ۱۵
(۲۵۹) حنیف فوق ڈاکٹر۔ متوازی نقوش (نفیس اکیڈی، طبع اوّل ۱۹۸۹ء) ص ۳۰۰
(۲۶۰) راشدہ طلعت۔ انٹرویو شوکت صدیقی، ماہنامہ امنگ کراچی ۱۹۷۹ء ص ۷
(۲۶۱) حنیف فوق ڈاکٹر۔ احمد ندیم قاسمی کی علمی شخصیت فن اور رابطہ عصر افکار کراچی ندیم نمبر جنوری، فروری ۱۹۷۵ء ص ۳۳۱
(۲۶۲) ایضاً ص ۳۳۲

(۲۶۳) محمد صادق ڈاکٹر۔ ترقی پسند افسانے کے پچاس سال، ترقی پسند ادب۔ مرتبہ قمر رئیس و عاشور کاظمی (مکتبہ عالیہ لاہور ۱۹۹۴ء) ص ۳۸۴

(۲۶۴) وقار عظیم۔ دیباچہ سناٹا (اساطیر لاہور ۱۹۹۶ء) ص ۱۳۔۱۴

(۲۶۵) قمر رئیس ڈاکٹر۔ افسانہ نگار ندیم، افکار ندیم نمبر۔ جنوری، فروری ۱۹۷۵ء کراچی ص ۳۷۴

(۲۶۶) محمد حسن ڈاکٹر۔ جدید اردو ادب (غضنفر اکیڈمی کراچی ت ن) ص ۲۴

(۲۶۷) قمر رئیس ڈاکٹر۔ ترقی پسند تحریک اور اردو ناول، ترقی پسند ادب، مرتب قمر رئیس سید، عاشور کاظمی (مکتبہ عالیہ لاہور ۱۹۹۴ء) ص ۴۰۲

(۲۶۸) پروفیسر خالد وہاب۔ شوکت صدیقی کا ناول جانگلوس (سہ ماہی لوح ادب انٹرنیشنل، شمارہ ۴، اپریل۔ جون ۱۹۹۹ء حیدر آباد) ص ۳۸

(۲۶۹) حنیف فوق ڈاکٹر۔ نامور ادیب شوکت صدیقی کے ناول پر ممتاز اہل قلم کا اظہار خیال (روزنامہ جنگ جمعہ ایڈیشن یکم دسمبر ۱۹۹۵ء کراچی) ادبی صفحہ

(۲۷۰) عطش درانی ڈاکٹر۔ شوکت صدیقی کے ناول جانگلوس کا مختصر تجزیہ۔ ۹ اگست ۱۹۹۸ء اکیڈمی اور لیٹرز اسلام آباد کے اجلاس میں پڑھا گیا) ص ۲۵۵

(۲۷۱) شوکت صدیقی۔ جانگلوس جلد دوم (رکتاب پبلی کیشنز کراچی۔ پانچواں ایڈیشن ستمبر ۱۹۹۸ء) ص ۳۵۰

(۲۷۲) شوکت صدیقی۔ جانگلوس جلد اول (رکتاب پبلی کیشنز کراچی۔ طبع پنجم ۱۹۹۸ء) ص ۴۸۰

(۲۷۳) ایضاً ص ۱۸۸

(۲۷۴) شوکت صدیقی۔ جانگلوس جلد سوم (رکتاب پبلی کیشنز کراچی۔ طبع اول ۱۹۹۴ء) ص ۵۷۵

(۲۷۵) ایضاً ص ۲۳۲

(۲۷۶) شوکت صدیقی۔ جانگلوس جلد اول (رکتاب پبلی کیشنز کراچی۔ طبع پنجم ۱۹۹۸ء) ص ۳۶

(۲۷۷) شوکت صدیقی۔ جانگلوس جلد دوم (رکتاب پبلی کیشنز کراچی۔ طبع پنجم ۱۹۹۸ء) ص ۲۱

(۲۷۸) محمد حسن ڈاکٹر۔ اردو افسانے کا ارتقا، نگار پاکستان اصناف ادب نمبر کراچی ص ۴۳

(۲۷۹) حنیف فوق ڈاکٹر۔ کیمیاگر، سیپ کراچی، شمارہ ۵۱، اگست ۱۹۸۷ء ص ۲۲۹

(۲۸۰) شوکت صدیقی۔ کیمیاگر (رکتاب پبلی کیشنز کراچی۔ طبع دوم ۱۹۹۷ء) ص ۱۸۳

(۲۸۱) ایضاً ص ۱۸۰

(۲۸۲) نذیر احمد۔ شوکت صدیقی کے افسانے، فنون لاہور جلد ۱۱، شمارہ ۱۔۲، مئی جون ۱۹۷۰ء ص ۵۵

(۲۸۳) شوکت صدیقی۔ تیسرا آدمی (رکتاب پبلی کیشنز کراچی۔ طبع پنجم ۱۹۹۷ء) ص ۹۴

(۲۸۴) مہر سلمی۔ شوکت صدیقی کے افسانے، ماہنامہ شعلہ کراچی۔ جلد ۴، شمارہ ۲، جنوری ۱۹۵۴ء ص ۱۹

(۲۸۵) فردوس انور قاضی ڈاکٹر۔ اردو افسانہ نگاری کے رجحانات (مکتبہ عالیہ لاہور۔ ۱۹۹۰ء) ص ۵۰۳

(۲۸۶) ممتاز شیریں۔ ظلمت نیم روز، مرتبہ ممتاز شیریں (نفیس اکیڈمی کراچی۔ ۱۹۹۰ء) ص ۲۵

(۲۸۷) ایضاً ص ۲۶

(۲۸۸) شوکت صدیقی۔ کیمیاگر (رکتاب پبلی کیشنز کراچی۔ طبع دوم ۱۹۹۷ء) ص ۸۴

(۲۸۹) ایضاً ص ۹۰

(۲۹۰) ایضاً ص ۹۰

(۲۹۱) ممتاز شیریں۔ ظلمت نیم روز، مرتبہ ممتاز شیریں (نفیس اکیڈمی کراچی۔ ۱۹۹۰ء) ص ۲۸

(۲۹۲) اسلم آزاد ڈاکٹر۔ اردو ناول آزادی کے بعد (سیمانت پرکاش نئی دہلی ۱۹۹۰ء) ص ۱۶۳

(۲۹۳) محمد صادق ڈاکٹر۔ ترقی پسند افسانے کے پچاس سال، ترقی پسند ادب۔ مرتبہ قمر رئیس سید عاشور کاظمی (مکتبہ عالیہ لاہور ۱۹۹۴ء) ص ۳۸۳

(۲۹۴) حنیف فوق ڈاکٹر۔ احمد ندیم قاسمی کی علمی شخصیت۔ فن اور رابطہ عصر افکار، ندیم نمبر جنوری فروری ۱۹۷۵ء ، ص ۳۲۴

(۲۹۵) ایضاً ص ۳۲۴

(۲۹۶) ممتاز شیریں۔ ہماری افسانہ گاری کے دو سال، نیا دور کراچی شمارہ ۶۔۷ ص 117

(۲۹۷) احمد ندیم قاسمی، کپاس کا پھول (اساطیر لاہور ۱۹۹۵ء) ص ۲۰۱
(۲۹۸) ایضاً ص ۲۰۰
(۲۹۹) ایضاً ص ۲۰۱
(۳۰۰) قمر رئیس ڈاکٹر۔ افسانہ نگار ندیم، افکار ندیم نمبر۔ جنوری، فروری ۱۹۷۵ء کراچی ص ۳۷۶
(۳۰۱) شیخ محمد غیاث الدین۔ فرقہ واریت اور اردو ہندی افسانے (ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی ۱۹۹۹ء) ص ۱۸۹
(۳۰۲) وقار عظیم۔ دیباچہ سناٹا (اساطیر لاہور ۱۹۹۶ء) ص ۱۰
(۳۰۳) احمد ندیم قاسمی۔ سناٹا (اساطیر لاہور ۱۹۹۶ء) ص ۴۳
(۳۰۴) ایضاً ۸۲
(۳۰۵) قمر رئیس ڈاکٹر۔ افسانہ نگار ندیم، افکار ندیم نمبر۔ جنوری، فروری ۱۹۷۵ء کراچی ص ۳۷۳
(۳۰۶) ایضاً ص ۳۷۵
(۳۰۷) وقار عظیم۔ دیباچہ سناٹا (اساطیر لاہور ۱۹۹۶ء) ص ۱۲
(۳۰۸) اسلوب احمد انصاری، احمد ندیم قاسمی اور اردو افسانہ، افکار ندیم نمبر جنوری فروری ۱۹۷۵ء ص ۳۱۴
(۳۰۹) احمد ندیم قاسمی۔ سناٹا (اساطیر لاہور ۱۹۹۶ء) ص ۱۴۸
(۳۱۰) احمد ندیم قاسمی۔ کوہ پیما (اساطیر لاہور ۱۹۹۵ء) ص ۱۲
(۳۱۱) محمد صادق ڈاکٹر۔ ٹوینٹیتھ سنچری اردو لٹریچر (طبع اوّل، وائل بک کمپنی کراچی) ص ۳۱۳
(۳۱۲) مسعود رضا خاکی ڈاکٹر۔ اردو افسانے کا ارتقا (مکتبہ خیال لاہور ۱۹۸۷ء) ص ۳۱۹
(۳۱۳) ممتاز شیریں۔ ہماری افسانہ نگاری کے دو سال، نیا دور کراچی، شمارہ ۶۔۷
(۳۱۴) حنیف فوق ڈاکٹر۔ احمد ندیم قاسمی کی علمی شخصیت، فن اور رابطہ عصر، افکار ندیم نمبر جنوری فروری ۱۹۷۵ء۔ مکتبہ افکار کراچی ص ۳۳۰
(۳۱۵) محمد صادق ڈاکٹر۔ ترقی پسند تحریک اور اردو افسانہ (مکتبہ جامعہ دہلی ۱۹۸۱ء) ص ۱۷۷
(۳۱۶) احمد ندیم قاسمی۔ سناٹا (اساطیر لاہور ۱۹۶۹ء) ص ۲۶۹۔۲۷۰
(۳۱۷) ایضاً ص ۲۹۱
(۳۱۸) شیخ محمد غیاث الدین۔ فرقہ واریت اور اردو ہندی افسانے (ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی ۱۹۹۹ء) ص ۱۸۹
(۳۱۹) حنیف فوق ڈاکٹر۔ احمد ندیم قاسمی کی علمی شخصیت، فن اور رابطہ عصر (افکار ندیم نمبر جنوری فروری ۱۹۷۵ء۔ مکتبہ افکار کراچی) ص ۳۳۲
(۳۲۰) احمد ندیم قاسمی۔ اردو افسانہ پاکستانی ادب ۱۹۹۰ء، مرتب رشید امجد (اکادمی ادبیات پاکستان اسلام آباد ۱۹۹۱ء) ص ۱۱۵

بسم اللہ الرحمن الرحیم

چھٹا باب

شوکت صدیقی کی تخلیقات کا تجزیہ اور ان کی تحریروں کی خصوصیات

خدا کی بستی

شوکت صدیقی کا شہرہ آفاق ناول 'خدا کی بستی' قیام پاکستان کے دس سال بعد منظر عام پر آیا۔ خدا کی بستی کا پس منظر نیا پاکستانی معاشرہ ہے۔ ایک نچلے غریب طبقے کے مہاجر خاندان کی وساطت سے شوکت صدیقی نے اس دور کے معاشرے کی ابتری، طبقاتی جکڑ بندی، معاشرے میں جنم لینے والے جرائم اور نودولتیے طبقے کی خودغرضیوں اور ہوس دولت کو بڑی کامیابی سے اس طرح پیش کیا ہے کہ معاشرے کی ابتری کی ایک مکمل تصویر ہمارے سامنے آتی ہے اور نگاہوں کے سامنے سے ایک پردہ سا اٹھتا محسوس ہوتا ہے۔ اس کے علاوہ 'خدا کی بستی' بدلتے ہوئے سماجی اقدار، مہاجرین کی تباہ حالی اور نئے معاشرے میں ان کے قدم جمانے کی دشواریوں کا احاطہ بھی کرتا ہے۔ مصنف تقسیم کے بعد انسانی زندگی میں رونما ہونے والی تبدیلیوں کو نہایت سچائی کے ساتھ پیش کرنے میں کامیاب ہوئے ہیں۔

پاکستانی معاشرے میں جو تبدیلیاں رونما ہوئیں وہ خود بڑی تبدیلیوں کا نتیجہ تھیں۔ دنیا کی تاریخ میں اتنے بڑے پیمانے پر ہجرت کی نظیر نہیں ملتی اور اس کے نتیجے میں پیدا ہونے والی معاشرتی ابتری، اخلاقی انحطاط اور قدروں کی شکست کا موضوع بڑی فنی دیانت کا تقاضا کرتا تھا۔ ایسے معاشرے میں جہاں قدریں ٹوٹ پھوٹ کا شکار ہو جائیں، دولت کی حرص رکھنے والے عناصر غالب آ جاتے ہیں اور معاشرے میں سب سے زیادہ افراتفری اور انتشار کا باعث ہوتے ہیں۔ 'خدا کی بستی' میں جہاں مفلوک الحالی، غربت اور افلاس کی گود میں آنکھیں کھولنے والے احساس محرومی کا شکار بچے، اپنی زندگی سے بیزار عورتیں، جرائم کی رغبت دلانے والے اور ریاکاری ومنافقت کا جال بچھانے والے لوگوں کی کمی نہیں، وہاں دولت کے حصول کے لئے مذہب اور اخلاقیات کی دھجیاں اڑانے والے افراد بھی معاشرے کو کھوکھلا کرنے کی سازش میں مصروف نظر آتے ہیں۔

یہ وہ معاشرہ ہے جہاں ظلم کرنے والے زیادہ ظلم کر رہے تھے اور مظلوم زیادہ مظلوم ہو گئے تھے۔ کراچی کی صنعتی اور شہری زندگی کی جگمگاہٹ کے پیچھے غریبوں کی جھگیوں اور مفلوک الحال لوگوں کی بستیوں میں زندگی جس ابتری اور انتشار کا شکار تھی اس کی روشن، واضح اور حقیقی تصویریں یہاں موجود ہیں۔ مہاجرین میں کافی تعداد ایسے لوگوں کی بھی تھی جنھیں مہاجرین کیمپ میں بھی سختیوں اور اذیتوں کا سامنا کرنا پڑا۔ مکانات کی قلت اور پگڑی کی لعنت نے انہیں سر چھپانے کے آسرے سے بھی محروم کر رکھا تھا۔ رہائش کے مسئلے کو انھوں نے اس طرح حل کیا کہ قائد آباد اور دوسرے مقامات پر جھگیوں کا شہر آباد ہو گیا۔ مرد صبح سے شام تک روزگار کی تلاش میں سڑک کی خاک چھانتے

تھے،ضروریاتِ زندگی کی عدم فراہمی نے عورتوں کو چڑ چڑا، بدمزاج اور خود غرض بنادیا تھا۔ چھوٹی چھوٹی باتوں پر جھگی کے رہائشیوں میں جھگڑے، لڑائی اور سر پھٹول کی نوبت آجاتی۔ معاشی بدحالی نے انہیں خراب، خستہ اور خوار کردیا تھا۔ان کے بچے مدرسہ یا اسکول جانے کی بجائے دن بھر آوارہ گردی کرتے، مائیں ان سے پیچھا چھڑانے کے لئے انہیں گلیوں میں ہانک دیتیں، جہاں وہ گالیاں بکتے اور گھٹیا حرکات سیکھتے۔ مسائل کے انبار میں دبے ہوئے لوگوں کے پاس اتنی فراغت اور فرصت ہی نہیں تھی کہ وہ نئے معاشرے کا ڈول ڈال سکیں۔ ان میں اچھے خاندانی اور صاحب ثروت لوگ بھی تھے جو اپنی شرافت اور نجابت کا بھرم قائم رکھنے کے لئے ہاتھ پیر مار رہے تھے۔غرض سماجی اور معاشی بے اطمینانی نے منفی رویوں کو جنم دیا تھا۔

تقسیم کے پہلے کی معاشرتی زندگی اور اس کے بعد کی معاشرتی زندگی میں جو تغیر و تبدل ہوا اور خرابی کے جو آثار پیدا ہوئے ان کی نشاندہی یہاں پوری طرح کی گئی ہے۔ تقسیم کے بعد جو تبدیلیاں آئیں ان کا تعلق معاشرتی نظام سے ہے۔ تقسیم نے ایک ایسے مادہ پرست گروہ کو جنم دیا تھا جو دولت کے پجاری تھے۔ دوسرا وہ اوپری طبقہ تھا جو لوٹ کھسوٹ میں لگا ہوا تھا، ان میں بڑی یگانگت پائی جاتی تھی۔ متوسط اور نچلے طبقے میں ایسے لوگ بھی تھے جو مفاد پرستوں کے آلۂ کار بن کر خرابیوں کو مزید ہوا دے رہے تھے۔ بہت سے لوگ ایسے تھے جو اپنے جمے جمائے گھر اور معاشرے سے اکھڑ کر اس سماجی مرتبے سے جو انہیں کبھی حاصل تھا محروم ہو کر رہ گئے تھے۔ وہ اس ماحول اور اس سرزمین سے ناواقف اور اجنبی تھے اور انہیں نہایت تلخ حالات میں زندگی کی نئی صورتوں کو تلاش کرنا پڑا تھا۔ ایک جمے جمائے معاشرے میں کچھ اخلاقی پابندیاں ہوتی ہیں، سماجی دباؤ ہوتا ہے، ایک دوسرے کا خوف اور لحاظ ہوتا ہے، اخلاقی پابندیوں کی گرفت موجود رہتی ہے، ان پابندیوں کے توڑنے والوں کو سماج میں اچھی نظروں سے نہیں دیکھا جاتا لیکن اس نئے معاشرے میں سب ایک دوسرے کے لئے اجنبی تھے۔ نیا معاشرہ انسانیت کے احترام اور سماجی دباؤ سے مبرّا تھا اور لوگ ان اخلاقی ضابطوں سے جو پہلے ان کے رویوں پر اثر ڈالتے تھے چھٹکارا حاصل کر چکے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ ان میں مفاد پرستی اور خود غرضی پیدا ہو گئی تھی۔ رواداری اور ایثار کا جذبہ ختم ہو چکا تھا۔

'خدا کی بستی' میں شوکت صدیقی نے بڑی متنوّع زندگی کو سمیٹا ہے اور اس ناول کو طنز اور سچائی سے کام لے کر اپنے عہد کی تاریخی دستاویز بنادیا ہے۔ سب سے اہم بات یہ ہے کہ شوکت صدیقی نے 'خدا کی بستی' میں صرف اچھائیوں اور برائیوں سے سروکار نہیں رکھا اور نہ صرف واقعات جمع کردیئے ہیں بلکہ ان واقعات کے پیچھے سماجی زندگی کے ایک ایک خدوخال شفاف آئینہ کی طرح سامنے آتے ہیں مثلاً 'خدا کی بستی' کی تمہید میں ہی جرائم کے بارے میں ان کے نقطۂ نظر سے آگاہی ملتی ہے اور زیریں دنیا کے وہ حقائق سامنے آتے ہیں جن کے بارے میں پہلے کسی نے قلم نہیں اٹھایا تھا۔ ہم یہاں یہ بھی دیکھتے ہیں کہ لاتعداد کچی بستیاں جگمگاتے ہوئے کوچہ و بازار اور سر بفلک عمارتوں کے عقب سے سر اٹھا رہی ہیں اور ان بستیوں کے اندھیرے میں افلاس اور معاشی بدحالی نے جرائم پیشہ افراد کے پنپنے کا موقع فراہم کیا ہے۔ خاص کر معاشی بدحالی کے ستائے ہوئے متوسط اور نچلے طبقوں کے بچے جن کا کوئی پرسانِ حال نہیں ہوتا، ان کے ہتھے آسانی سے چڑھ جاتے ہیں۔

راجہ، نوشا اور شامی، یہ بچے نئے معاشرے کی خرابی کا بیان بن جاتے ہیں اور ان پر پیش آنے والے واقعات سے معاشرے کے حالات سے آگاہی ہوتی ہے۔ 'خدا کی بستی' بظاہر تو تاریکیوں اور مایوسیوں کا ایک گھنا جنگل ہے مگر مصنف کا نقطۂ نظر معاشرے کے حوالے سے ان میں اجالا کرتا ہے۔ وہ ان تاریکیوں کے پیچھے روشنی کی کرن بھی دکھاتے ہیں۔ 'خدا کی بستی' میں حال کی تلخیوں کے ساتھ مستقبل کے

بہتر امکانات کا تصور بھی موجود ہے۔ 'خدا کی بستی' کے آغاز میں تین نوعمر لڑکے سب سے پہلے ہماری توجہ کا مرکز بنتے ہیں۔ نوشا یتیم ہے، وہ عبداللہ مستری کے کارخانے میں کاریگر ہے لیکن اسے جو کچھ ملتا ہے وہ گزراوقات کے لئے کافی نہیں، اس لئے اس کی ماں اور سلطانہ بیڑی بنا کر گھر کی گاڑی چلاتی ہیں۔ راجہ بالکل ہی بے سہارا ہے، اس کا نہ کوئی گھر ہے نہ ماں باپ۔ دو وقت کی روٹی کے لئے اس نے ایک کوڑھی فقیر کو اپنا آسرا بنایا ہوا ہے۔ شامی بھی ایک ستم رسیدہ گھر کا بچہ ہے جو بیمار باپ کی مار اور گالیاں کھا کر زندہ ہے۔ حالات کی ستم رسیدگی نے ان بچوں کو اخلاقی انحطاط اور بے راہ روی کا شکار بنا دیا ہے۔ ان کی فطری معصومیت کو حالات کے بگاڑ نے نگل لیا ہے۔ محبت سے محرومی، تنگ دستی اور گھٹن سے نجات حاصل کرنے کے لئے وہ گلیوں میں آوارہ گردی کرتے ہیں، تاش کھیلتے ہیں، راہ چلتوں پر آوازیں کستے ہیں اور تینوں میں سے کسی کے پاس اتفاق سے روپے دو روپے آ جائیں تو ان کی سب سے بڑی عیاشی فلم دیکھنا ہے۔ زندگی کے غموں میں بھی یہ تینوں ایک دوسرے کے ساجھی ہیں۔

(۱) ''لالٹین کی روشنی میں محلے کے کچھ نوعمر لڑکے تاش کھیل رہے تھے، ان میں سب سے بڑا راجہ تھا، وضع قطع سے آوارہ گرد لفنگا نظر آ رہا تھا۔ بڑے بڑے الجھے ہوئے بال، پھٹی ہوئی بوسیدہ قمیض اور گلے میں بندھا ہوا میلا کچیلا ریشمی رومال۔ ملی جلی آوازوں کے شور میں وہ بار بار چیخ کر کہتا، استاد کیسا بیمہ کیا؟ ابے یہ رہی بیگی، واہ میری جان میں تیرے قربان''

شوکت صدیقی نے ناول کی تمہید میں جس آوارہ اور لفنگے لڑکے کی تصویر کشی کی ہے دراصل یہ صرف راجہ کی بے راہ روی اور لفنگے پن کا اشارہ نہیں بلکہ اس معاشرتی صورت حال کا جائزہ ہے، جہاں افلاس اور تنگ دستی کے مارے ہوئے لاتعداد ایسے بچے موجود ہیں معاشرہ انہیں تحفظ فراہم نہیں کرتا۔ تنگ دستی اور افلاس کے مارے ہوئے یہ بچے والدین کے لئے ایک بوجھ بن جاتے ہیں۔ یہ بچے جن کے کھیلنے کودنے اور پڑھنے لکھنے کے دن ہوتے ہیں یا تو کسی کام پر لگا دیئے جاتے ہیں یا انہیں گلیوں میں آوارہ گردی کے لئے چھوڑ دیا جاتا ہے۔ یہ لفنگوں کی زبان بولتے ہیں اور اٹھائی گیروں کی زندگی گزارتے ہیں۔ ان کی بہتر زندگی کے لئے کوئی نہیں سوچتا، کسی کو ان کی ضرورت نہیں، وہ خس و خاشاک کا ڈھیر ہیں۔ یہ ایک معاشرتی المیہ ہے جسے شوکت صدیقی نے سچائی کے ساتھ پیش کیا ہے۔

آغاز سے انجام تک 'خدا کی بستی' اس وقت کے پاکستان کی معاشرتی صورت حال کی داستان ہے۔ شوکت صدیقی نے اپنے دور کی سماجی زندگی کے متنوع پہلوؤں کا احاطہ کیا ہے۔ 'خدا کی بستی' میں ان بچوں کی المناک زندگی اور ان کے احساس محرومی کی روداد کے علاوہ بھی بہت کچھ ہے۔ یہاں نیاز اور خان بہادر فرزند علی جیسے بدباطن اور دولت کے پجاری ہمارے سامنے آتے ہیں، جنھیں اس استحصالی نظام کا پُرزہ کہا جائے تو بیجا نہ ہوگا۔ یہ ہر دم اپنی جوڑ توڑ میں مصروف نظر آتے ہیں۔ ان کے پاس صرف ایک معیار ہے اور وہ ہے دولت کا حصول۔ دولت کے حصول کے لئے وہ انسانی زندگی سے کھلونے کی طرح کھیلتے ہیں۔ اگر دیکھا جائے تو پاکستانی معاشرے میں اخلاقی انحطاط اور سماجی خرابیوں کو پھیلانے میں ایسے لوگوں کا بڑا ہاتھ رہا ہے۔ پاکستانی معاشرے کی بیخ کنی میں یہ عناصر شروع سے ہی مصروف رہے ہیں۔ (۲) ''اگر چہ 'خدا کی بستی' میں اپنے دور کی معاشرتی خرابیوں کو بہت وضاحت سے پیش کیا گیا ہے لیکن اس کا بنیادی مسئلہ بدی کا مسئلہ ہے۔ اس ناول کے اجزائے بیان ناول نگار کے سماجی شعور کی نشاندہی کرتے ہیں اور ان کے ذریعے زندگی کی بدصورتی کے نشانات فنی حسن کے ساتھ پیش کئے گئے ہیں۔ لیکن زندگی کی یہ بدصورتی دراصل بدی کا وہ نقش ہے جسے آج کے سماج نے مستحکم کیا ہے اور جس کے خلاف ناول نگار کبھی اسکائی لارکوں کے ذریعہ اور کبھی خود بدی سے رزم آرا مظلوم انسانیت کے درد و غم کے واسطے سے اپنے فن کی آواز بلند

کرتا ہے۔'' خدا کی بستی میں دہشت اور انارکی پھیلانے والوں کے ساتھ ساتھ انسانی خدمت کے جذبے سے سرشار ایسا گروہ بھی ہے جو مصنف کے فلسفۂ حیات اور سماجی تصورات کی نمائندگی کرتا ہے۔

شوکت صدیقی کے نزدیک معاشرے میں بدی مفاد پرستوں کی پیدا کردہ ہے۔ یہ بدی انسانی فطرت کی پیداوار نہیں بلکہ حالات کی پیدا کردہ ہے۔ معاشرے میں اچھائی کو فروغ دینے والے عناصر مضبوط ہو جائیں تو بدی کی طاقت اگر بالکل ختم نہیں ہو سکتی تو کمزور ضرور پڑ سکتی ہے۔ لہٰذا 'خدا کی بستی' میں معاشرتی زندگی کی تنقید کے ذریعے شوکت صدیقی کا یہ انسانی نقطۂ نظر ہر جگہ کارفرما نظر آتا ہے۔ وہ اسے بھی خوب سمجھتے ہیں کہ ایک بڑے صنعتی شہر میں جہاں ایک نیا معاشرہ وجود میں آرہا ہو یہ خرابیاں پیدا ہو جاتی ہیں لیکن ساتھ ہی ساتھ کچھ ایسے لوگ بھی ملتے ہیں جو ان برائیوں کے سدباب کے لئے کمربستہ ہو جاتے ہیں۔ اگرچہ انہیں بدی کی قوتوں سے ٹکرانے میں تباہیوں اور ناکامیوں کا بھی سامنا ہوتا ہے لیکن ان کی کوششیں بیکار نہیں جاتیں، اگر 'خدا کی بستی' کا غائر نظروں سے جائزہ لیا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ مصنف نے یہاں جذباتیت اور تخیل سے کم کام لیا ہے۔ واقعات کے بیان میں ہر جگہ بے لاگ حقیقت پسندی کا اظہار ملتا ہے اور معاشرے میں خیر وشر کے تصادمات سے پیدا شدہ صورت حال کو فنی سلیقے کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ ہمیں اس کا بھی پتہ چلتا ہے کہ یہاں خیر اور شر کے عناصر مثالی طور پر نہیں کرداری صورتوں میں ہمارے سامنے آ کھڑے ہوتے ہیں۔

شوکت صدیقی نے اس معاشرتی خرابی پر بھی روشنی ڈالی ہے کہ جب اخلاقی اقدار پارہ پارہ ہو جاتے ہیں تو ہر شخص دوسرے کی مجبوری اور ضرورت سے فائدہ اٹھا کر اسے اپنا آلۂ کار بنانا چاہتا ہے۔ یہاں تک کہ ایسے آلۂ کار کی تباہی بھی اسی کی منصوبہ بندی کا نتیجہ ہوتی ہے۔ نوشا کی غربت، مفلوک الحالی اور معصومیت سے فائدہ اٹھا کر نیاز نے اسے عبداللہ مستری کے کارخانے سے پرزے اڑا کر لانے کی ترغیب دی اور اس کے نتیجے میں ایک معصوم بچہ عادی مجرم بن گیا۔ نیاز کے اکسانے پر اس نے پرزے چوری کئے، یہ محض ایک واقعہ نہیں بلکہ اس واقعہ کے پیچھے چھپے ہوئے یہ حقائق ہمارے سامنے آتے ہیں کہ اس چھوٹی سی چوری کی ترغیب نے کس طرح ہمیشہ کے لئے اس پر شریفانہ زندگی گزارنے کا دروازہ بند کر دیا اور آخر کار وہ پھانسی کے پھندے تک پہنچ گیا۔ نیاز چوری کا مال بیچنے والا کباڑیا ہے۔ اس کی ایک چھوٹی سی کباڑ کی دکان ہے لیکن وہ اس کباڑی کی زندگی سے غیر مطمئن ہے۔ وہ چاہتا ہے کہ ملک کے تاجروں اور ٹھیکیداروں میں اس کا شمار ہو۔ اس اجنبی شہر میں جہاں کوئی اس کی اصلیت سے واقف نہیں وہ بڑی آسانی سے اپنی شناخت بدل سکتا ہے اور معاشرے میں عزت کا مقام حاصل کر سکتا ہے۔ یہی معیارِ زندگی بدلنے اور راتوں رات امیر بننے کی خواہش تھی جس نے معاشرے میں کرپشن اور مفاد پرستی کو پھیلانے میں بڑا کردار ادا کیا۔ نیاز نے دولت کے حصول کے لئے سارے ناجائز ذرائع استعمال کئے۔ کبھی چودھری فرزند علی کی ملی بھگت سے سرکاری ٹینڈر کے ذریعے خریدے ہوئے کمبلوں کو جو پرانے اور بوسیدہ تھے، مہاجرین کے ریلیف کیمپوں میں سپلائی کروا کر دگنی رقم کھری کی، کبھی خان بہادر فرزند علی کا آلۂ کار بن کر اس کے ہاتھ مضبوط کئے۔ یہ واقعات زیب داستاں کے لئے نہیں بلکہ ایسے واقعات سے نہ صرف دولت کی حرص وہوس اور لالچ جیسی لعنتوں پر جو معاشرے میں زہر کی طرح سرایت کر رہی تھیں، روشنی پڑتی ہے بلکہ نیاز جیسے لوگوں کا معاشرے میں رشوت اور کرپشن کی لعنت کو فروغ دینے میں جو حصہ تھا اس کا بھی اندازہ ہوتا ہے۔ 'خدا کی بستی' میں معاشرتی خرابیوں کے ساتھ سرمایہ داروں، بیوروکریسی اور قانون نافذ کرنے والے اداروں کی ملی بھگت اور گٹھ جوڑ کو بھی وضاحت سے پیش کیا گیا ہے۔

آزادی کے بعد ایک نودولتیہ طبقہ وجود میں آیا، جس نے مذہب، تجارت اور قانون کو اپنے مفاد میں بے دریغ استعمال کیا۔

(۳)''افسوس کی بات یہ ہے کہ تقسیم کے فوراً بعد یہاں بھی ایک ایسا طبقہ پیدا ہوا جس نے ساری معیشت کو اپنے ہاتھ میں لے کر عوام کو کہیں کا نہ رکھا، چنانچہ معاشی اور اقتصادی حالت میں کوئی نمایاں تبدیلی نہیں ہوسکی۔ یہاں کی ساری صنعتیں، سارا کاروبار اس طبقے کے افراد کے مفادات تک محدود ہو کر رہ گیا۔''

شوکت صدیقی نے اس مفاد پرست ٹولے کی سرگرمیوں اور سماج دشمن کارروائیوں کا بھی بخوبی جائزہ لیا ہے۔ دراصل جب معاشرے کے اقدار متعین نہ ہوئے ہوں تو ایسے معاشرے میں جہاں لوگ ایک دوسرے کو آلۂ کار بنا کر اپنا الوسیدھا کر رہے ہوں اپنے سے زیادہ قابو رکھنے والے لوگوں سے اشتراک کرنے والوں کا انجام نیاز کی طرح عبرت ناک ہوتا ہے۔

خان بہادر نے بوسیدہ کمبلوں کی خریداری کے ٹھیکے سے لیکر مارکیٹ اور فلیٹ کی تعمیر، لوہے اور سیمنٹ کی بلیک مارکیٹ جیسے غیر قانونی کاروبار میں نیاز کو پوری طرح ملوّث کر کے اسے اپنی گرفت میں لے لیا تھا۔ جب ایک ہی بارش میں دو منزلہ مارکیٹ زمین دوز ہوگئی، مارکیٹ کے اوپر جو رہائشی فلیٹ تھے، ان کے کافی لوگ زخمی اور ہلاک ہوئے۔ اس حادثے نے شہر میں کھلبلی مچادی، خان بہادر نے رشوت کے ذریعہ تمام تحقیقاتی افسران کو خرید لیا اور ساری ذمہ داری نیاز پر ڈال دی، شوکت صدیقی نے یہاں اس پر بھی روشنی ڈالی ہے کہ خان بہادر جیسے لوگ اسی پر اکتفا نہیں کرتے بلکہ وہ ایسے لوگوں کو ہمیشہ کے لئے اپنے راستے سے ہٹا دیتے ہیں جو ان کے رازوں سے واقف ہوں کہ کبھی وعدہ معاف گواہ بن کر انہیں عدالت کے کٹہرے میں کھڑا نہ کردیں۔ چونکہ نیاز خان بہادر کے سارے گھپلوں سے واقف تھا اور اگر وہ پولیس کے ہتھے چڑھ جاتا تو انہیں ڈر تھا کہ وہ پولیس کے تشدّد سے ڈر کر سب کچھ اگل دے گا، لٰہذا خان بہادر فرزند علی نے اسی میں عافیت جانی کہ نیاز کی زبان ہمیشہ کے لئے خاموش کردی جائے۔ شوکت صدیقی نے اس واقعے کے ذریعہ ان عناصر کو بھی بے نقاب کیا ہے جو پس پردہ ہوتے ہیں اور کام نکالنے کے بعد اپنے جرائم کی پردہ پوشی کے لئے اپنے مددگاروں کو بھی زندہ نہیں چھوڑتے۔ حالات کے اس رخ کو بھی شوکت صدیقی نے بیان کیا ہے۔ نیاز کو بھی خان بہادر نے کٹھ پتلی کی طرح استعمال کیا اور پھر بڑی آسانی سے اپنے راستے سے ہٹا دیا۔

پاکستان میں جو نیا معاشرہ وجود میں آرہا تھا ان میں ایسے لوگ بھی تھے جن کے دلوں میں پاکستان کی محبت کم اور حرص زیادہ تھی۔ وہ صرف اپنے ذاتی مفاد سے غرض رکھتے تھے۔ ان کے ظاہر و باطن میں تضاد تھا اور یہی وجہ ہے کہ منافقت اور خود غرضی کا رویہ معاشرے کی جڑوں میں سرایت کر گیا، عزت نفس باقی نہیں رہی اور معیارِ تہذیب روپیہ قرار پایا۔

پاکستانی معاشرے کی جڑیں کھوکھلی کرنے والے جن عناصر کی 'خدا کی بستی' میں نشاندہی کی گئی ہے وہ پاکستانی معاشرے میں گویا جز دلازم بن چکے تھے۔ 'خدا کی بستی' میں ایسے لوگ بھی پیش کئے گئے ہیں کہ اصلاحِ احوال کے لئے اگر ان کا ایثار پسند لوگوں سے رابطہ بھی ہوتا ہے تو یہ کٹھن راہ جو آزمائشوں سے بھری ہوئی ہے، اس سے دامن بچا کر وہ مادی آسائشوں کے حصول کے لئے پھر اسی دنیا میں لوٹ جاتے ہیں جہاں ایک وقت ایسا بھی آتا ہے کہ ان کی عزت نفس بالکل ختم ہوجاتی ہے۔ اپنی ترقی کے چکر میں وہ اپنی بیویوں کو بطور رشوت افسران بالا کے بستر کی زینت بنانے سے بھی نہیں چوکتے۔ 'خدا کی بستی' میں راجہ، نوشا اور انو جیسے معصوم بچے سڑکوں اور گلیوں میں آوارہ گردی کرتے اور جرائم پیشہ افراد کے ہتھے چڑھ کر یا تو انو کی طرح کولہے مٹکاتے ہیں یا راجہ کی طرح فقیروں اور بھک منگوں کی صحبت میں چھوت کی بیماریوں میں مبتلا ہو کر سڑکوں کے کنارے عبرت ناک موت سے دوچار ہوتے ہیں یا نوشا کی طرح جذبۂ انتقام سے مشتعل ہو کر قتل کے مرتکب ہوتے ہیں اور پھانسی کے پھندے تک پہنچ جاتے ہیں۔ ان کا کوئی سفارشی نہیں ہوتا، انہیں معاشرے کا ایک اچھا شہری

بنانے کی کوئی کوشش نہیں کرتا، اس لئے کہ خان بہادر جیسے لوگ انصاف، عدل اور انسانی بھلائی کے راستے میں ہر جگہ دیوار کی طرح حائل ہیں۔ وہ روپے کی چمک سے سب کچھ خرید کر اپنی جھولی میں ڈال لیتے ہیں۔

'خدا کی بستی' انجام کے لحاظ سے بھی حقیقت کے قریب ہے اور کسی مثالی انجام کی جگہ حقیقی صورت حال کی تصویر کشی پر مبنی ہے۔ (۴) ''خان بہادر فرزند علی جواب الحاج خان بہادر فرزند علی بن چکا تھا، اسلام کی سربلندی کا علمبردار تھا۔ نورانی مسجد کے پرشکوہ مینار اس کے جذبۂ ایمانی کا جیتا جاگتا ثبوت تھے۔ وہ ملک اور قوم کا بہی خواہ اور محب الوطن تھا۔ اسکائی لارکوں کو وطن دشمن اور تخریب کار قرار دیتا تھا، انہیں پبلک سیفٹی ایکٹ کے تحت جیل میں بند کرانے کی کھلم کھلا دھمکیاں دیتا تھا۔ وہ ان لوگوں میں سے تھا جنھوں نے پاکستان میں متروکہ جائیداد کی طرح اسلام اور حب الوطنی کے جملہ حقوق بھی اپنے نام الاٹ کرالئے ہیں۔''

شوکت صدیقی کے بیان کی تلخ سچائیوں میں اگرچہ طنز کی نشتریت ہے لیکن یہ ایک ایسی حقیقت ہے جس سے آج بھی فرار ممکن نہیں۔ 'خدا کی بستی' کے بیشتر کردار دکھ کی چادر تلے سسکیاں لیتے ہوئے آج بھی اسی طرح موجود ہیں۔ شوکت صدیقی نے سماج کی اوپری سطح ہی نہیں زیریں صورتحال کو بھی سامنے لانے کی کوشش کی ہے اور ہر جگہ عوام اور خواص کے فرق کو واضح کیا ہے۔ سماجی حقیقت نگاری کا مقصد بھی اسی طرح پورا ہوتا ہے کہ واقعات کے اندر سے پھوٹنے والی حقیقت کا سراغ لگایا جائے اور خواص و عوام کے انجام کی نشاندہی کسی جانبداری کے بغیر ہو۔ 'خدا کی بستی' میں ایسا ہی ہوا ہے۔ یہ المناک انجام ہمیں چونکاتا ہے اور ان عناصر کے خلاف ہمارے اندر نفرت پیدا ہوتی ہے جو ہمیں ان قاتلوں کے ہاتھوں پر خون کے دھبے تلاش کرنے پر اکساتی ہے۔

'خدا کی بستی' کا اختتام اس طرح ہوتا ہے کہ مظلوم سزا یاب اور ظالم کامیاب نظر آتے ہیں۔ مصنف نے اپنے معاشرے کی جن سچائیوں کو پیش کیا ہے وہاں اس کے سوا کچھ نہیں ہوتا۔ لیکن شوکت صدیقی کی نگاہیں حال سے گزر کر مستقبل کا احاطہ بھی کرتی ہیں لہٰذا انھوں نے 'خدا کی بستی' کے گھٹا ٹوپ اندھیرے میں فلک پیا تنظیم کے حوالے سے روشنی کی ایک کرن کا اشارہ بھی دیا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ بدتر حالات میں بھی انسانیت سے مایوس نہیں ہوتے۔ ایسے معاشرے میں جہاں قدم قدم پر خان بہادر فرزند علی اور نیاز جیسے سیاہ باطن لوگ اپنی تخریبی کارروائیوں میں مصروف ہوں، کچھ لوگ ایسے بھی ہیں جو اسکائی لارکوں کی طرح جذبۂ خدمت سے سرشار ہوتے ہیں۔ فلک پیا تنظیم پر اکثر اعتراضات کئے گئے ہیں، اسے اشتراکی نظام کی چربہ سازی کہا گیا ہے۔ (۵) ''فلک پیا ایک اچھا ادارہ ہوسکتا ہے، اگر شوکت صدیقی صاحب اس کو اشتراکی نظریئے کی تبلیغ کے طور پر استعمال نہ کرتے۔'' لیکن دیکھا جائے تو ایسے رفاہی ادارے اور خدمت کے جذبے سے معمور لوگ صرف اشتراکی نظام کی پیداوار نہیں بلکہ یہ حقیقت ہے کہ ہر زمانے میں مفاد پرستوں اور ہوس زر کی خاطر انسانیت کی تذلیل کرنے والے لوگوں کے دوش بدوش کچھ اچھے لوگ بھی موجود ہوتے ہیں جن کی وجہ سے انسانیت پر انسان کا کھویا ہوا اعتماد بحال ہوتا رہا ہے۔ یہ انسانی معاشرہ ہے، یہاں شیطان بھی بستے ہیں اور انسانوں کی صورت میں فرشتے بھی۔ اس کے علاوہ شوکت صدیقی نے صرف انتشار، ابتری، استحصال اور معاشرتی ناہمواری کو موضوع نہیں بنایا بلکہ برے حالات سے اچھے حالات پیدا کرنے کی چھپی ہوئی خواہش اور جلد یا بدیر ہونے والی تبدیلی کا ایک تاثر بھی یہاں بین السطور موجود ہے۔

احمد علی، صفدر، بشیر اور ڈاکٹر زیدی جیسے انسان ہر معاشرے میں موجود ہوتے ہیں جو تخریبی عناصر کے خلاف بظاہر تو پسپا اور شکست سے دوچار نظر آتے ہیں لیکن اخلاقی طور پر ان کی فتح یابی کی گواہی ان کے اچھے کاموں اور روشنی پیدا کرنے والی کوششوں سے ملتی ہے۔

اسکائی لارک احمد علی نے زمانے کی ٹھکرائی ہوئی اور نیاز کی داشتہ بن کر زندگی گزارنے والی سلطانہ کو جس طرح سہارا دیا اور اس کے حرامی بچے کو کھلے دل کے ساتھ شفقت پدری کا حق دار سمجھا وہ شوکت صدیقی کے مثالیت پسندی نہیں انسان دوستی ہے، جسے ان کے فن کی اساس و بنیاد کہا جا سکتا ہے۔

'خدا کی بستی' کے تجزیے میں آخر کار یہ بات کھل کر سامنے آتی ہے کہ مصنف کا مقصد صرف پاکستانی معاشرے کی خرابیوں اور انحطاط کی نشاندہی نہیں بلکہ وہ پُر یقین ہیں کہ جلد یا بدیر یہ خرابیاں دور ہو جائیں گی، تغیر و تبدل پر نظام کائنات کا انحصار ہے، جو کل تھا وہ آج نہیں ہوگا۔ ظالموں کا احتساب ہوگا اور وہ مکافات عمل سے نہیں بچ سکیں گے۔ اگرچہ گزرتے ہوئے وقت کے ساتھ حالات کے کروٹ بدلنے کی امید کم سے کم تر ہوتی جا رہی ہے۔

جانگلوس

شوکت صدیقی کا ناول جانگلوس جس کی تین جلدیں ہیں، ایک ضخیم ناول ہے۔ موضوع کے اعتبار سے جانگلوس پہلا پاکستانی ناول ہے جو اس تفصیل کے ساتھ پنجاب کی دیہی زندگی اور جاگیردارانہ معاشرے کے تناظر میں لکھا گیا ہے۔ جب ہم جانگلوس کا تجزیہ کرتے ہیں تو احساس ہوتا ہے کہ اس میں وہ محنت اور ریاضت موجود ہے جو بڑے ناول لکھنے کے لئے ضروری ہوتی ہے۔ اس کے علاوہ موضوع کی مطابقت سے یہاں مسائل کا دائرہ بھی نہایت وسیع ہے۔ اس ناول میں جاگیرداری اور بیوروکریسی کا گٹھ جوڑ، ان کی اخلاقی پستی، مظلوموں کا استحصال، متروکہ املاک کی لوٹ کھسوٹ، مغویہ عورتوں کے مسائل، پنجاب کے دیہاتوں کے رسم ورواج، ان کی ثقافتی زندگی کے رنگارنگ نقوش اور کرداروں کی رنگارنگ صورتیں ملتی ہیں۔ غرض جانگلوس اپنی وسعت کے لحاظ سے ایک ایسا ناول ہے جسے پاکستان کی شناخت کہہ سکتے ہیں۔

جانگلوس میں واقعات کی بھی افراط ہے اور کرداروں کی بھی۔ ابتدا سے اختتام تک اس میں حیرت انگیز انکشافات ہوتے ہیں اور یہ کیفیت اس شدت سے موجود ہے کہ بعض اوقات واقعات ناقابل یقین معلوم ہونے لگتے ہیں لیکن جیسے جیسے ہم آگے بڑھتے ہیں یہ احساس ہوتا ہے کہ مصنف کا مقصد قاری کو تحیر اور سسپنس میں مبتلا کرنا نہیں بلکہ ایک ایسی دنیا کو سامنے لانا ہے جو استحصال، مفاد پرستی، لاقانونیت، ظلم وستم اور زیادتیوں سے بھری ہوئی ہے اور ان سب کی وہ اس طرح تصویر کشی کرتے ہیں کہ قاری کی دلچسپی میں اضافہ ہوتا جاتا ہے اور پھر ہر بیان حقیقی معلوم ہونے لگتا ہے۔ پڑھنے والا لفظوں میں اس طرح اسیر ہو جاتا ہے کہ یہ ناقابل یقین واقعات قابل یقین معلوم ہوتے ہیں۔ شوکت صدیقی کی یہی وہ خصوصیت ہے جو ان کی تخلیقات کو قابل مطالعہ بناتی ہے اور یہ خصوصیت صرف جانگلوس میں ہی نہیں، ان کی تمام تخلیقات میں موجود ہے۔ ناول کا تانابانا دو مفرور مجرموں لالی اور رحیم داد کے گرد بنا گیا ہے۔ اگر دیکھا جائے تو یہ دونوں ناول کے واقعات کو سامنے لانے کا ذریعہ ہیں، یہ دونوں مفرور مجرم ہیں، لہٰذا یہ پولیس سے چھپنے کے لئے جہاں پہنچتے ہیں، وہاں نئے واقعات ان کے منتظر رہتے ہیں۔

جانگلوس کے واقعات کا تعلق مظفر گڑھ، ڈیرہ غازی خاں اور رحیم یار خاں جیسے پنجاب کے غربت زدہ وسطی علاقوں سے ہے۔ جانگلوس میں ان غربت زدہ علاقوں کے لوگوں کے افلاس، احساسِ محرومی اور ان کی سماجی ومعاشی استحصال کو اس طرح پیش کیا گیا ہے کہ ان سے ہماری معلومات میں اضافہ ہوتا ہے، ہم اس جاگیردارانہ نظام میں انسان کی تذلیل اور اس کے عزت نفس کی تحقیر کے رویوں سے واقفیت حاصل کرتے ہیں۔

جانگلوس کے تجزیے میں ہم دیکھتے ہیں کہ یہاں جرائم کے بارے میں شوکت صدیقی کے نقطۂ نظر کی بڑی اچھی ترجمانی ہوتی ہے۔ جاگیردار اور زمیندار بے شمار جرائم کے مرتکب ہوتے ہیں لیکن قانون کی زد میں نہیں آتے۔ انہیں ہمیشہ قانون کا تحفظ حاصل ہوتا ہے۔ وہ بڑے آرام سے کمی اور مزارعوں کی عورتوں کو اٹھوا لیتے ہیں۔ انہیں اپنی نجی جیلوں میں قید کر دیتے ہیں، مزارعوں کی زمینوں پر قابض ہو جاتے ہیں، بیگار لیتے ہیں، رسہ گیری کرواتے ہیں اور اس طرح کے سینکڑوں جرائم کے مرتکب ہوتے ہوئے بھی انہیں سماج میں بلند مرتبہ حاصل

ہوتا ہے۔طبقۂ اشرافیہ میں ان کا شمار ہوتا ہے لیکن لالی جیسے چھوٹے چوروں کی گرفتاری کیلئے پولیس کا عملہ حرکت میں آ جاتا ہے، ان کی گرفتاری پر انعامات کا اعلان ہوتا ہے۔لیکن معاشرے کے اصل مجرموں جیسے جاگیردار حیات محمد خاں، احسان شاہ اور اس قبیل کے بے شمار بڑے چوروں کو جو لاقانونیت کو فروغ دیتے اور معاشرے کو نقصان پہنچاتے ہیں کوئی نہیں پکڑتا۔

(۲)''شوکت نے 'خدا کی بستی' میں جس جرم کی تفتیش شروع کی تھی وہ جانگلوس تک پہنچتے پہنچتے بھیانک ہو گیا ہے اور شہروں اور دیہی دونوں معاشروں کو اپنی لپیٹ میں لے لیتا ہے۔اس زندگی کی پیشکش میں اندر چھپے ہوئے مجرم ہاتھ کی نشاندہی گویا بنیادوں میں پڑی ہوئی کمزوری کی تلاش ہے، یہ اکثریت کا نمائندہ ادب بھی ہے اور زمینی رشتوں کا عکاس بھی۔چند با اثر ہاتھ کس طرح بہت سارے بے اثر ہاتھوں بلکہ گردنوں کو قابو میں کئے ہوئے ہیں اور کیونکر؟ اسے دیکھنے پر وہی آنکھ قادر ہو سکتی ہے جو ان میں پوشیدہ محرکات کے سمجھنے کی اہل ہو۔ شوکت صدیقی نے بعض محترم ایوانوں میں جھانک کر دیکھنے کی کوشش کی ہے تاکہ یہ بتاسکیں کہ اصل مجرم کہاں پناہ گزیں ہے۔یہ مجرم فرد کا نہیں معاشرے کا بھی ہے، یہاں تک کہ مستقبل بھی اس سے محفوظ نہیں۔'' جانگلوس میں شوکت صدیقی اصل مجرموں کی نشاندہی میں کامیاب ہوئے ہیں۔

شوکت صدیقی نے لالی اور رحیم داد کی وساطت سے جاگیرداروں اور بیوروکریسی کی زندگی کے بہت سے خفیہ گوشوں اور اہم رازوں سے ہمیں واقف کرایا ہے۔کمی اور مزارع تو ان کے مظالم کا شکار ہوتے ہی ہیں لیکن وہ ایسی دنیا بھی ہمارے سامنے لاتے ہیں جہاں رشتوں کا تقدس بھی باقی نہیں رہتا، جہاں جاگیر اور دولت کی لالچ میں بھائی بھائی کے خون کا پیاسا ہو جاتا ہے، اسے تہہ خانے میں قید کر کے پاگل پن کے انجکشن لگواتا ہے، ہنٹر سے مار مار کر اس کی کھال ادھیڑ ڈالتا ہے۔انسانیت کو شرمانے والے بدی کے یہ عناصر اپنی گھناؤنی صورتوں میں جانگلوس کے صفحات پر اس طرح موجود ہیں کہ اس سے ظلم اور بدی کی تصویر کشی ہی نہیں ہوتی بلکہ یہ ظلم اور بدی کے خلاف ہماری نفرت اور احتجاج کو بیدار کرنے کا ذریعہ بھی بنتے ہیں۔مصنف کا مقصد بھی یہی ہے۔اس ظالمانہ نظام کی عکاسی کا مقصد محض افسانہ طرازی نہیں، اسے محض ناول میں تحیر اور سسپنس پیدا کرنے کا ذریعہ بھی نہیں کہہ سکتے بلکہ حقیقت کی یہ بھیانک صورتیں اعلیٰ اور ارفع مقصد کی حامل ہیں۔جس میں مصنف کا سماجی تصور اور فلسفۂ حیات ہی نہیں بلکہ اس نظام کی تبدیلی کا تصور بھی مستور ہے۔

جانگلوس میں شوکت صدیقی نے لالی اور رحیم داد کو دیہی اور جاگیردارانہ زندگی کے دو مختلف پہلوؤں کی عکاسی کا ذریعہ بنایا ہے۔ لالی اور رحیم داد دونوں مفرور مجرم ہیں لیکن واقعات جیسے جیسے آگے بڑھتے ہیں ان کی شخصیت کی تہیں بھی کھلتی جاتی ہیں۔لالی کے گرد واقعات کا جو تانا بانا بنا گیا ہے۔اس میں بے حد تحیر خیز واقعات کا ایک سلسلہ ملتا ہے۔جاگیرداروں کی مجرمانہ سرگرمیاں، بیوروکریسی کا اخلاقی زوال، مردوں کی ہڈیوں کی تجارت کرنے والے افراد، شورے اور اینٹوں کے بھٹوں پر کام کرنے والے مظلوم لوگ، غرض ایک عجیب وغریب استحصال سے بھری ہوئی دنیا ہمارے سامنے آتی ہے۔ساتھ ہی لالی کے کردار میں جو انسانیت کی روشنی اور نیکی کا ذرہ موجود ہے اس کی عکاسی بھی ہوتی ہے۔

رحیم داد کی وساطت سے جاگیردارانہ نظام کی سخت گیری، خوف اور دہشت اس کے علاوہ متروکہ املاک کی الاٹمنٹ میں پٹواریوں کا کردار، پاکستان کے سیاسی نشیب وفراز، یہاں کے رسم و رواج اور علاقائی ثقافت ان سب حقائق کا احاطہ کیا گیا ہے۔واقعات جس تیز رفتاری سے آگے بڑھتے ہیں اس کے تناظر مین ان دو کرداروں کی طبقاتی خصوصیت کے ساتھ ان کی انفرادی خصوصیتیں بھی سامنے آتی

ہیں۔لالی جانگلی ہے، اکھڑ اور جاہل ہے لیکن انسانی فطرت میں نیکی کا جو عنصر ہے وہ ناول کے آغاز سے اختتام تک اس کی شخصیت کا جز بن کر موجود رہتا ہے۔سب سے پہلے تو وہ شاداں کی مدد کرتا ہے جو ناول کے آغاز میں اپنے آشنا کی قاتلہ کی حیثیت سے خون آلود چھری لئے ہمارے سامنے آتی ہے۔(۷)''لالی نے اسے بھرپور نظروں سے دیکھا، شاداں کی بڑی بڑی آنکھوں پر لمبی لمبی پلکوں کے سائے چھائے ہوئے تھے، چہرہ پچھلی رات کا چاند بن گیا تھا، اس وقت وہ اس شاداں سے قطعی مختلف تھی جو کچھ دیر پہلے لالی کے سر پر خون سے لتھڑی ہوئی چھری تانے کھڑی تھی۔جس کی آنکھوں میں شعلے دہکتے تھے، چہرے پر وحشت برستی تھی، لالی کو اب وہ ایسی عورت نظر آئی جو جوان تھی، سرکش تھی اور اپنی سفاکی کے باوجود قابل رحم بھی تھی۔اسے شاداں سے لگاوٹ کی حد تک ہمدردی پیدا ہوگئی۔'' لالی کی خشک اور بنجر زندگی میں شاداں اس طرح داخل ہوئی کہ اس کے دل میں گھر بسانے اور عزت سے روزی کمانے کی خواہش جاگ اٹھی۔

لالی کے دل کی یہ لہر ناول میں پھیلے ہوئے واقعات کے مہیب اور گھناؤنے حقائق پر بھی ایک خوشگوار اور لطیف رنگ بکھیر دیتی ہے۔ لالی کو شاداں کی جرأت، ہمت اور سچائی بھا گئی تھی، وہ اس کے لئے بہت کچھ کرنا چاہتا تھا لیکن حالات کی رفتار نے اس کے خوابوں کو چکنا چور کر دیا، لیکن اس نے امکان بھر شاداں کو سہارا دیا۔

اسی طرح حیات محمد وٹو کے محل میں حیات محمد کی بیوی ناصرہ کے وہ اس وقت کام آیا جب حیات محمد وٹو اسے جان سے مارنے پر تلا بیٹھا تھا۔واقعات جیسے جیسے آگے بڑھتے ہیں، لالی کے کردار کی روشنی زیادہ اجالا بکھیرتی نظر آتی ہے۔فیض محمد سے لالی کی ملاقات بس کے اڈے پر ہوتی ہے۔یہاں ناول میں واقعات وہ رخ اختیار کرتے ہیں، جن سے لالی کی زندگی کا پانسہ پلٹ سکتا تھا۔لالی کے نزدیک فیض محمد فرشتہ صفت تھا وہ اس کی قربت میں باپ کی شفقت محسوس کرتا لیکن فیض محمد کی بیٹی طاہرہ نے جو لالی سے شادی پر تیار نہیں تھی، لالی کے سامنے فیض محمد کے کرتوتوں پر سے پردہ اٹھایا۔(۸)''آڑھت کا تو صرف بہانہ ہے، وہ اسمگلنگ کرتے ہیں، ادھر سے کنک اور چینی سرحد پار بھیجتے ہیں، ادھر سے ہندوؤں کی بیمار اور بوڑھی گائے بھینس لاتے ہیں۔قصائیوں کے ہاتھ بیچ کر ان کا سڑیل گوشت لوگوں کو کھلاتے ہیں، دن بھر اسمگلنگ کا دھندا کرتے ہیں، رات کو وظیفے پڑھ کر اپنے گناہ بخشواتے ہیں۔طاہرہ کا لہجہ اور تلخ ہو گیا، سن لیا نا تم نے وہ کتنے نیک اور فرشتہ ہیں۔'' یہاں ایک طرف تو ہم یہ دیکھتے ہیں کہ جانگلوس میں صرف جاگیرداروں کے جرائم اور لاقانونیت سے ہی پردہ نہیں اٹھتا بلکہ مجموعی معاشرتی صورتحال جس میں غیر قانونی سرگرمیوں کے ساتھ دوغلے پن اور منافقت کے رویے بھی شامل ہیں ہمارے سامنے آتے ہیں۔لالی جہاں جانکلتا ہے وہاں کی زندگی مجسم ہو کر سامنے آ کھڑی ہوتی ہے۔شوکت صدیقی نے جاگیردارانہ معاشرے کی خرابیوں کے ساتھ ساتھ دوسری سماجی برائیوں کو بھی جو قیام پاکستان کے بعد معاشرے کو گھن کی طرح کھا رہی تھیں سچائی کے ساتھ پیش کیا ہے۔یہاں حقائق کی ایسی ایسی روح فرسا صورتوں کو پیش کیا گیا ہے جن کے پیش کرنے سے لوگ گھبراتے ہیں، ڈرتے ہیں کیونکہ ان تلخ سچائیوں کے بیان کے لئے بڑی جرأت مندی چاہئے۔شوکت صدیقی نے ان سچائیوں کو مشاہدے اور مطالعہ سے کام لیکر فنی سلیقے سے اس طرح ناول کے قالب میں ڈھالا ہے کہ ان میں دلچسپی اور تجسس کے عناصر قاری کو اپنی گرفت میں لے لیتے ہیں۔یہ لرزہ خیز واقعات جو جانگلوس میں ملتے ہیں اگرچہ الگ الگ ہیں اور قصے سے پوری طرح مربوط نہیں لیکن ناول نگاری کا سلیقہ اور کہانی بیان کرنے کی صلاحیت نے ان میں ایک ایسا ربط اور تعلق پیدا کر دیا ہے کہ بعد کے سارے واقعات ہمیں ایک نقطے پر مرکوز نظر آتے ہیں۔لالی کے ذریعہ ہی شوروں کی کلراٹھی اور بیگار کیمپ میں جبری مشقت کرنے والوں کی زندگی کا ایک المناک رخ ہمارے سامنے آتا ہے۔بیگار کیمپ میں مشقت کرنے والے زنجیروں میں جکڑ کر

رکھے جاتے ہیں، ان کی نگرانی کے لئے خونخوار اور سخت گیر راکھے متعین کئے جاتے ہیں۔ اللہ دتہ اور لالی کی ملاقات یہاں حقائق کو سامنے لانے کا موجب بنتی ہے۔ اللہ دتہ کا بھائی دینو جو اپنے خاندان کا واحد کفیل ہے، بیگار کیمپ میں قیدیوں کی سی زندگی گزار رہا ہے۔ لالی نے وعدہ کیا کہ وہ دینو کو آزاد کرانے کی پوری کوشش کرے گا۔ لالی نے اپنا وعدہ اس طرح نبھایا کہ نہ صرف دینو کو اس قید سے آزادی دلائی بلکہ اور جتنے لوگ اس مصیبت میں گرفتار تھے سب کو اس قید اور مشقت سے آزادی ملی۔ (۹) ''سنو اب تم آزاد ہو، جس کا جہاں جی کرے نکل جاؤ، ابھی تو آدھی رات بھی نہیں ہوئی، بھاگنے کے لئے تمہارے پاس بہت وقت ہے۔ لالی نے شورے کی بھٹیوں کو بھی توڑ پھوڑ کر برابر کر دیا، پھر بیگار کیمپ میں آگ لگا کر بیگار کیمپ کی بنیاد کا خاتمہ کر دیا۔ لالی نے مڑ کر دیکھا بیگار کیمپ کے در و دیوار جل رہے تھے، دیواریں چیخ رہی تھیں، ہر طرف آگ ہی آگ پھیلی ہوئی تھی۔''

لالی کو حالات کے دھارے نے جہاں بھی پہنچایا وہاں اس نے خود کو خطرے میں ڈال کر ضرورتمندوں کی مدد کی۔ یہاں تک کہ لالی جو شاداں کے ساتھ ایک نئی زندگی کے آغاز کے سہانے خواب دیکھ رہا تھا، اس کے سارے خواب اس وقت چکنا چور ہو جاتے ہیں جب اینٹوں کے بھٹے پر مزدوری کرتے ہوئے اس کی ملاقات ارشاد الٰہی سے ہوتی ہے اور یہ جان کر کہ وہ چودھری نور الٰہی کا بیٹا ہے جس کی کلیم میں ملی ہوئی جائیداد پر جاگیر دار احسان شاہ قابض ہے اور اصلی حق دار دکھ بھری زندگی گزار رہے ہیں، وہ انجام سے لاپرواہ ہو کر احسان شاہ کے مقابلے پر ڈٹ جاتا ہے۔ احسان شاہ کے اثر و رسوخ کا دائرہ نہایت وسیع ہے، تھانے اور کچہری کے چھوٹے سے لیکر بڑے افسر تک اس کی مٹھی میں تھے۔ ان تینوں کو پہلے تو احسان شاہ نے چوری کے الزام میں اندر کروایا پھر ان کے وہاں سے نکلنے اور اپنے حق کے لئے آواز بلند کرنے کے امکانات کا گلا گھونٹنے کے لئے انہیں پاگل پن کے سرٹیفکیٹ کے ذریعہ پاگل خانے پہنچا کر ہمیشہ کے لئے ان سے نجات حاصل کر لی۔

شوکت صدیقی نے اس عبرت ناک انجام کے ذریعہ حقائق کا وہ رخ ہمارے سامنے پیش کیا ہے جو سچائی پر مبنی ہے۔ اس معاشرے میں ایسا ہی ہوتا ہے، خیر و شر کے تصادم میں نیکی سرنگوں اور بدی سر بلند ہوتی ہے۔ حق کی آواز بلند کرنے والے عموماً اس انجام سے دوچار ہوتے ہیں۔ شوکت صدیقی تضاد اور تقابل کے ذریعے معاشرتی برائیوں کو بے نقاب کرنے کے ساتھ ساتھ ایک جانگلی اور ایک آباد کار کی سیرت و کردار کے تضاد کو سامنے لانے میں بھی کامیاب ہوئے ہیں۔ جانگلی کا جو تصور یہاں پیش کیا گیا ہے وہ اردو ناول کی تاریخ میں طبقاتی اعتبار سے ایک ایسے تجربے کا حامل ہے جس میں ناول نگار کا سماجی شعور شامل ہے۔ یہ شناخت انگریزوں نے ان لوگوں کو دی تھی جنھوں نے جنگ آزادی میں انگریزوں کے خلاف تلوار اٹھانے اور ان کا بے جگری سے مقابلہ کرنے کی کوشش کی تھی۔

لالی کے ذریعہ اس تاریخی سچائی سے بھی پردہ اٹھتا ہے۔ (۱۰) ''میاں سبحان کے دادا نے انگریزوں کا ساتھ دیا، وفاداری دکھائی، وہ سائیس سے جگیر دار بن گیا، خان بہادری کا خطاب بھی پایا۔ میرے دادا محمد خان نے جو کھرلوں کا سردار ہوتا تھا، انگریزوں کے خلاف لڑائی لڑی، کرنل بیسٹن کے حکم سے پھانسی پر لٹکایا گیا، انگریز باغی سرداروں اور ان کی آل اولاد کو جانگلی کہتے تھے، سو میں اور میرا پیو جانگلی کہے جانے لگے۔ سبحان اور اس کا پیو میاں بن گئے۔''

شوکت صدیقی نے تاریخی حقائق کے ذریعہ جاگیرداروں اور سرداروں کے شجرہ نسب کے ساتھ جانگلی کی اصلیت کا بھی سراغ لگایا ہے۔ لالی بھی رحیم داد کے مقابلے میں جانگلی ہے، لالی کے ذریعہ جو واقعات آگے بڑھتے ہیں اس میں ایک جانگلی کی انسانی ہمدردی اور

زندگی کے بارے میں اس کے نقطۂ نظر کا انکشاف ہوتا ہے۔

رحیم داد ایک آبادکار مہاجر ہے، وہ ہمارے سامنے جاگیردارانہ نظام کی بنیادوں کو مضبوط کرنے والے کارندے کی حیثیت سے سامنے آتا ہے۔شوکت صدیقی کی حقیقت نگاری اجتماعی زندگی پر محیط ہے۔ جانگلوس میں بھی ان کا اجتماعی شعور حالات اور واقعات کے پورے پس منظر کو نمایاں کرنے کا ذریعہ بنا ہے۔لالی کے ہاتھ پر کسی کے خون کے دھبے نہیں، لیکن رحیم داد لالچی، بزدل اور قاتل بھی ہے۔ اس نے اپنے محسنوں کے خون سے اپنے ہاتھ رنگے۔ رحیم داد جب پولیس سے چھپتے چھپاتے آگے بڑھتا ہے تو سب سے پہلے حکیم چشتی سے ملاقات ہوتی ہے، وہ ایک بے ضرر بوڑھا آدمی تھا۔رحیم داد کے جسم پر جیل کی وردی تھی، وہ کسی وقت بھی پکڑا جاسکتا تھا، اس نے یہ موقع غنیمت جانا اور حکیم چشتی کو قتل کرنے کے بعد اس کے کپڑے خود پہن لئے اور اپنی جیل کی وردی اسے پہنادی، پھر پتھر سے اس کا سر بھی کچل دیا کہ لاش دیکھ کر پولیس یہ سمجھے کہ رحیم داد مارا گیا اور اس کی تلاش چھوڑ دے۔اس طرح گویا اس نے اپنی مجرموں والی شناخت مٹا کر خود کو محفوظ کرلیا۔

رحیم داد کے ذریعے آگے بڑھنے والے واقعات نہ صرف یہ کہ جاگیرداروں اور زمینداروں کی نجی زندگی کا آئینہ ہیں بلکہ متروکہ املاک میں مقامیوں کے ساتھ غیر مقامیوں کی دھاندلی، پٹواری اور کلیم افسروں کی ملی بھگت سے زمینوں کے الاٹمنٹ اور بددیانتی کے بہت سے واقعات ملتے ہیں۔ پاکستان کی سیاست میں بیوروکریسی اور جاگیرداروں کے گٹھ جوڑ سے جو نشیب و فراز آئے، سیاسی عمل میں جو رکاوٹیں پیدا ہوئیں اور زرعی اصلاحات سے ان لوگوں نے جو فائدہ اٹھایا اس کی ایک ایک تفصیل یہاں ملتی ہے۔

شوکت صدیقی کی حقیقت نگاری مجموعی زندگی کے مشاہدے پر مبنی ہے۔ یہاں ہمیں دو طرح کے لوگ ملتے ہیں، ایک تو وہ جنھیں حالات نے خراب کردیا ہے، دوسرے جو خود حالات کو خراب کررہے ہیں۔ جاگیردار اور زمیندار طبقہ بااثر بھی ہے اور خرابیوں کا ذمہ دار بھی۔ جانگلوس میں بیوروکریسی جس طرح جاگیرداروں کی پشت پناہ اور مددگار تھی اس کی بھی حقیقی تصویریں ملتی ہیں۔ یہ وہ لوگ ہیں جنھوں نے برطانوی دورِ حکومت میں انگریزوں کا ساتھ دیا اور آزادی کی تحریک کو کچلنے میں پیش پیش رہے۔ پاکستان کے قیام کے بعد بھی سول عدلیہ اور پولیس کے افسران اپنی پرانی روش پر قائم رہے۔ پاکستان میں جاگیرداری کی جڑوں کو مضبوط کرنے اور انہیں اقتدار کی کرسی تک پہنچانے میں ان کا بڑا ہاتھ ہے۔

رحیم داد کے ذریعہ جو واقعات ہمارے سامنے آتے ہیں ان میں اتفاقات کو بڑا دخل ہے۔ یہ اتفاقات ہی رحیم داد کو مجرم سے جاگیردار کے روپ میں سامنے لانے کا سبب بنتے ہیں۔ رحیم داد سے چودھری نورالٰہی کی ملاقات ناول کو ایک نہایت اہم موڑ پر لے آتی ہے۔ چودھری نورالٰہی گورداس پور کا ایک ایسا مہاجر زمیندار تھا جس کے بال بچے گورداس پور سے قافلے میں پاکستان آتے ہوئے بچھڑ گئے تھے۔ رحیم داد کو نورالٰہی نے نہ صرف پناہ دی بلکہ اسے اپنی زمینوں کے کلیم کے سلسلے میں جو پریشانیاں اٹھانی پڑیں اس کی بھی پوری تفصیل بیان کی۔ چودھری نورالٰہی نے اپنے جائز کلیم کے داخل کرنے کے ساتھ ساتھ پٹواریوں اور کلیم افسران کی دھاندلی سے لیکر جائز اور ناجائز کلیم کی منظوری تک کے بارے میں اسے پوری تفصیل بتائی۔ وہ پاکستان آنے سے پہلے گورداس پور میں پولیس کا حوالدار رہ چکا تھا۔ خاصا جوڑتوڑ کا آدمی تھا، جب پٹواری نے اس کا ایک کلیم خارج کردیا تو ساڑھے سات ہزار روپے رشوت دیکر اس نے بڑی بھاگ دوڑ کے بعد جو کلیم منظور کروایا وہ اس سے کہیں بڑا تھا۔

(۱۱)''سچ تو یہ ہے جی، پٹواری الاٹمنٹ منسوخ بھی کرا سکتا ہے اور وہی الاٹمنٹ دلا بھی سکتا ہے۔''نورالٰہی نے کلیم کی منظوری کے کاغذات رحیم داد کو دکھائے۔اس کے علاوہ رحیم داد کی زندگی آئندہ جو رنگ اختیار کرتی ہے یہاں اس کا اشارہ بھی ملتا ہے۔چودھری نورالٰہی بیمار تھا، ساتھ ہی کلیم منظور کروانے کی بھاگ دوڑ نے اس کی سکت ختم کر دی تھی۔(۱۲)''رحیم داد گم سم کھڑا چوہدری نورالٰہی کا چہرہ تکتا رہا۔ نورالٰہی کھانستے کھانستے اٹھ کر بستر پر بیٹھ گیا پھر اس نے جھک کر چارپائی کے نیچے رکھی ہوئی مٹی کی پیالی میں تھوکا، بلغم کے ساتھ ساتھ جیتا جیتا بہت سا خون نکلا۔نورالٰہی لمبی لمبی سانس بھر کر ہانپنے لگا اور نڈھال ہو کر بستر پر لیٹ گیا۔''

رحیم داد نے یہ موقع غنیمت جانا (۱۳)''اس کی آنکھیں بند تھیں، دھندلی روشنی میں اس کے چہرے پر چھائی ہوئی زردی گہری ہو گئی تھی، رخساروں کی ہڈیاں ابھری ہوئی تھیں۔رحیم داد آہستہ آہستہ اس کی جانب بڑھا، اس کے سرہانے کھڑے ہو کر اس نے دونوں ہاتھ بڑھائے اور نورالٰہی کا گلا دبوچ لیا۔''نورالٰہی بیمار تھا، اپنے گھر والوں سے بچھڑا ہوا تھا۔رحیم داد کی بے رحمی کا یہ منظر اس کے سیرت و کردار کا وہ گھناؤنا رخ ہمارے سامنے لاتا ہے جو نورالٰہی جیسے محسن کے قتل کے علاوہ بعد کے واقعات کا پیش خیمہ نظر آتا ہے۔نورالٰہی کا گلا دبانے کے بعد اس نے بکس کھول کر کلیم کے کاغذات نکالے اور حکیم چشتی کا جو لباس اس کے جسم پر تھا اسے اتار کر نورالٰہی کی شلوار قمیص پہن لی۔اب چودھری نورالٰہی کے بھیس میں اس کی زندگی کا جو سفر شروع ہوتا ہے وہ ناول کو انجام سے قریب تر کرتا ہے۔

شوکت صدیقی نے رحیم داد کے کردار سے بڑا کام لیا ہے۔چونکہ وہ ان خصوصیات سے مملو ہے جو جاگیردارانہ نظام کی خاص پہچان ہیں۔یہاں ہم دیکھتے ہیں کہ رحیم داد کو مجرم سے زمیندار بنانے میں اتفاقات کا بڑا ہاتھ ہے، لیکن اکثر اوقات جو واقعات حقیقی زندگی میں رونما ہوتے ہیں ان میں بھی اتفاقات کا بڑا ہاتھ ہوتا ہے۔رحیم داد کا سفر جو منٹگمری جیل سے فرار کے بعد کئی مرحلوں سے گزرتا ہوا آگے بڑھتا رہا۔اللہ وسایا کے گھوڑے سے زخمی ہونے کے بعد ایک نئے مرحلے میں داخل ہوتا ہے۔اللہ وسایا کوٹلہ ہرکشن کا زمیندار تھا۔رحیم داد اس کی گھوڑی سے زخمی ہوا تھا۔اللہ وسایا اور اس کی بیوی جمیلہ نے رحیم داد کی بڑی دیکھ بھال کی، اسے عزت سے اپنے گھر میں جگہ دی۔رحیم داد کوٹلہ ہرکشن پہنچتے ہی ایک نئے روپ میں ہمارے سامنے آتا ہے۔اس نے پرانے رحیم داد کو دفن کر دیا تھا۔نورالٰہی کے منظور شدہ کلیم کے کاغذات جو اس کے پاس تھے اس کی مدد سے وہ ایک نئی زندگی کا آغاز کر سکتا تھا۔(۱۴)''اب وہ چودھری نورالٰہی بن کر زندہ رہنا چاہتا تھا۔ رحیم داد کو وہ بہت پہلے ہی ختم کر چکا تھا۔رحیم داد اس کے لئے ماضی کے کباڑ خانے کا حصہ بن چکا تھا، بوسیدہ بیکار اور فضول۔''

(۱۵)''اس نے دروازہ بند کر کے کنڈی لگائی، کلیم کے کاغذات کا بستہ کھولا۔چودھری نورالٰہی کے دستخط بغور دیکھے، سادہ کاغذ پر جعلی دستخط بنائے، دونوں کو برابر رکھا، ان پر تنقیدی نظر ڈالی، دستخط بالکل ہو بہو تھے، کسی نقطے، شوشے یہاں تک کہ اعراب میں بھی سر مو فرق نہ تھا۔رحیم داد کی آنکھیں چمک اٹھیں، مہینوں کی مسلسل مشق کا نتیجہ آج اس کے سامنے تھا، وہ دیر تک دستخط دیکھتا اور خوش ہوتا رہا۔''

رحیم داد کی نظر اللہ وسایا کی زمینوں کے علاوہ جمیلہ پر بھی تھی۔جمیلہ کو دیکھتے ہی وہ اس کی شخصیت کی دلکشی اور دل آویزی کا شکار ہو چکا تھا۔اب کوٹلہ ہرکشن چھوڑنا اس کے لئے اتنا آسان نہ تھا۔جمیلہ اور اللہ وسایا ان دنوں اپنی زمینوں کی بے دخلی کے نوٹس سے پریشان تھے۔احسان شاہ جو اس علاقے کا بڑا جاگیردار تھا اس نے جمیلہ کے باپ لالہ کرشن دیال کی زمینوں پر قبضے کے لئے ان کے خلاف کارروائیوں میں مصروف تھا۔اپنے اثر و رسوخ سے کام لیکر وہ انہیں بے دخل بھی کر سکتا تھا، اس حالت میں رحیم داد کے لئے اچھا موقع تھا۔ نورالٰہی کے کلیم کے کاغذات اس نے ان کے حوالے کر دیئے۔(۱۶)''اس نے تکئے کے نیچے سے بستہ نکالا اور اللہ وسایا کو دے کر بولا، یہ

رہے میرے کلیم کے کاغذات۔ اللہ وسایا نے بستہ جمیلہ کی طرف بڑھا دیا، جمی لے! چودھری کے کلیم کے کاغذات تو دیکھ، تو انگریزی بھی پڑھ سکتی ہے، سب کچھ سمجھ لے۔'' جمیلہ نے کاغذات دیکھے، کلیم منظور شدہ تھا اور زمینوں کے علاوہ اور بھی بہت کچھ تھا۔ (۱۷) ''اللہ وسایا اپنے چودھری کا بہت وڈا کلیم ہے، منظور شدہ بھی ہے، اس میں زرعی اراضی اور املاک سبھی شامل ہیں۔''

رحیم داد نے کلیم کے کاغذات اللہ وسایا کے حوالے کر دیئے تھے لیکن اس کے دل کا چور اسے اندر ہی اندر کچل رہا تھا۔ وہ اس کلیم کے چکر میں پھانسی کے پھندے تک پہنچ سکتا تھا۔ طرح طرح کے خوف اور اندیشے اسے گھیرے ہوئے تھے۔ لیکن وہ پھانسی کے پھندے تک تو نہیں پہنچا بلکہ اس کلیم کے ذریعہ وہ اللہ وسایا کے دشمن جاگیردار احسان شاہ تک پہنچ گیا۔ اب واقعات جو نہج اختیار کرتے ہیں اس کے ذریعے جاگیردارانہ معاشرے کی اندرونی اور بیرونی صورتوں کے انکشافات کا عمل شروع ہوتا ہے اور یہ پتہ چلتا ہے کہ یہ وہ معاشرہ ہے جس کی منافقت، بدی اور برائی اس شخص کو بھی تباہی کے غار میں ڈھکیل دیتی ہے جو اسے مضبوط کرنے اور مفسدات کو پھیلانے میں اہم پرزے کی حیثیت رکھتا ہے۔ احسان شاہ ایک ایسا جاگیردار ہے جس کی جاگیر کی بنیادیں حرص، لالچ اور جبر و ظلم پر قائم تھیں۔ اللہ وسایا فسادات سے قبل جمیلہ کے باپ کرشن دیال کا مزارع تھا۔ فسادات کا ایک المناک پہلو اغوا کی وارداتیں بھی تھیں۔ یہ ہندو زمیندار خاندان تقسیم کے بعد جب سرحد پار روانہ ہوا تو اس دوران ان کی بیٹی پاروتی اغوا کر لی گئی۔ اللہ وسایا نے نہ صرف پاروتی کو بلوائیوں کے چنگل سے چھڑایا بلکہ اسے اپنی بیوی بنا کر عزت کی زندگی دی۔ پاروتی کے لئے اللہ وسایا کا یہ احسان ایسا نہ تھا کہ اسے نظر انداز کر دیا جائے۔ اللہ وسایا کی انسانیت اور بڑائی نے اس کا دل موہ لیا تھا، وہ اپنی خوشی سے مسلمان ہوئی۔ جمیلہ نام اختیار کیا اور پوری زندگی اللہ وسایا کے نام کر دی۔ اللہ وسایا نے صرف جمیلہ ہی نہیں اس کی زمین اور جائیداد کی دیکھ بھال بڑی تندہی اور ایمانداری سے کی۔ جمیلہ نے تمام اختیارات اس کے حوالے کر دیئے تھے، وہ مزارع سے زمیندار بن چکا تھا۔ لیکن احسان شاہ اور سارے آس پاس کے زمیندار اللہ وسایا سے خار کھاتے تھے، اس کے جانی دشمن تھے۔ انہیں ہرگز گوارانہ تھا کہ ایک معمولی مزارع زمیندار بن کر ان کی ہمسری کرے۔

رحیم داد اور احسان شاہ کی ملاقات ناول میں ایک ایسا اہم واقعہ ہے جس سے جاگیردارانہ معاشرے کی بدترین صورتیں ہمارے سامنے آتی ہیں۔ احسان شاہ نے رحیم داد کو دیکھتے ہی جان لیا تھا کہ اس سے کام لے کر وہ کوٹلہ ہرکشن میں جمیلہ کی زمینوں پر بھی قابض ہو سکتا ہے اور اللہ وسایا کو بھی راستے سے ہٹایا جا سکتا ہے۔ یہاں ہم دیکھتے ہیں کہ ناول کے فطری بہاؤ اور ارتقا کے سفر میں رحیم داد کے حوالے سے خوف اور دہشت سے پُر واقعات یکے بعد دیگرے سامنے آتے ہیں۔ سب سے پہلے تو احسان شاہ نے رحیم داد کو شراب کی لت لگائی۔ رحیم داد نے کبھی شراب نہیں پی تھی، احسان شاہ نے اس کی گھبراہٹ دیکھ کر حوصلہ دیا (۱۸) ''کیسی گل کر رہا ہے چوہدری، ایسے کافر موسم میں تو وڈے وڈے زاہدوں اور پرہیزگاروں کی توبہ ٹوٹ جاتی ہے۔''

پھر یہی ہوا کہ آہستہ آہستہ رحیم داد شراب اور عورت کا عادی ہوتا گیا۔ احسان شاہ نے یہی کہا تھا کہ زمیندار بننے کے لئے یہ خصوصیتیں لازمی ہیں۔ (۱۹) ''اللہ وسایا کے راستے پر نہ چل، وہ تو مزارع تھا، زمیندار بن کر بھی مزارع ہی رہا۔ وہ تجھے بھی زمیندار نہ بننے دے گا۔ چل شروع ہو جا، میں نے آج تک کسی مہمان کی اس طرح ناز برداری نہیں کی۔ اس نے ایک ہاتھ مونچھ پر پھیرا، میں متروکہ جائیداد کی لوٹ مار سے زمیندار نہیں بنا، خاندانی جگیر دار ہوں، یہ میری حویلی میرے دادا نے بنوائی تھی۔ وہ بہت وڈا زمیندار ہوتا تھا، لاٹ گورنر کے دربار میں اسے کرسی ملتی تھی۔''

جانگلوس میں رحیم داد کے حوالے سے جاگیردارانہ معاشرہ اپنے صحیح خدو خال میں ہمارے سامنے آتا ہے۔ اللہ وسایا کے لئے احسان شاہ کے دل میں جو گہری نفرت اور دشمنی تھی، رحیم داد پہلی ہی ملاقات میں اس سے باخبر ہو چکا تھا۔ اس نے اپنے اور احسان شاہ کے بڑھتے ہوئے مراسم کو بڑی چالا کی سے اللہ وسایا اور جمیلہ سے مخفی رکھا۔ احسان شاہ رحیم داد کی بڑی آؤ بھگت کرتا، جاگیرداری کے داؤ پیچ اور مزارعوں اور کمیوں کو قابو میں رکھنے کے گر سے لے کر اسمبلی کے ممبروں اور بڑے بڑے افسران کو بھی قابو میں رکھنے کے گر سکھاتا۔ مزارعوں کی اٹھوائی ہوئی عورتیں جو ان کی رکھیل ہوتی ہیں انکے ذریعہ وہ مزارعوں اور کمیوں کی عزت نفس کو کچلتے ہیں، انہیں قابو میں رکھتے ہیں۔ زمینداری کا رعب اس کے بغیر قائم نہیں رہ سکتا۔ (۲۰) ''انہیں بے دخل کرنے کا سب سے آسان اور مجرب نسخہ یہ ہے کہ جس مزارع کو بے دخل کرنا ہو اس کی گھر والی اٹھوالو تو سمجھو کہ اس کا بازو کٹ گیا، وہ بالکل بے بس ہو جاتا ہے۔ احسان شاہ نے سنجیدگی سے کہا، ویسے کبھی کبھی مزارعوں اور کمیوں پر رعب اور دہشت بٹھانے کے لئے بھی ایسا کرنا پڑتا ہے۔ ورنہ تیں نوں پتہ ہے مزارعوں میں ایک سے ایک نمبری نکما، ھڈحرام پڑا ہے۔ ذرا ڈھیل دو جھٹ کانون چھانٹتا ہے، اوپر درخواستیں پہنچاتا ہے، خود بدمعاشی کرتا ہے دوسروں کو بھی اکساتا ہے۔ زمینداری کرنا ہنسی ٹھٹھا نہیں، زمیندار کا رعب اٹھ جائے تو سمجھ لے گئی زمینداری، اسے چلانے کے لئے ضروری ہے کہ ایسا وار کرو کہ مزارع سر ہی نہ اٹھا سکے۔''

ان مزارعوں اور کمیوں کی اٹھوائی ہوئی عورتوں کو زمیندار رکھیل بنا کر رکھتے ہیں اور ضرورت پڑنے پر یہی عورتیں افسران بالا کو بھی بطور رشوت پیش کی جاتی ہیں۔ (۲۱) ''اب میں تجھے راز کی ایک گل بتاتا ہوں، ان رکھیلوں سے بہت کام نکلتا ہے۔ میں تو ان کو اپنے کمرے میں رات کو کم ہی بلاتا ہوں۔ اس نے وہسکی کی چسکی لگائی، تھانے دار اور کبھی کبھی تو ان سے بھی وڈے افسر بلکہ اسمبلی کے ممبر بھی میری حویلی میں آ کر ٹھہرتے ہیں، تیرے ایسے یار دوست بھی آتے رہتے ہیں۔ اس نے قہقہہ لگایا، نشے کی جھونک میں لہرا کر بولا، شراب کا دور بھی چلتا ہے، مہمانوں کی خاطر مدارت تو کرنی ہی پڑتی ہے۔ اس نے بے تکلفی سے آنکھ ماری، ان میں رنگین مزاج بھی ہوتے ہیں۔ ان کا دل بہلانے کے لئے یہ زنانیاں بہت کام آتی ہیں، نہ کسی کو بلوانے کی ضرورت، نہ ڈھونڈنے شونڈھنے کا چکر، کوٹ میں ہر طرح کی رن موجود ہے۔'' کوٹ دراصل ان جاگیرداروں کی اپنی اصطلاح ہے جس طرح جانوروں کے باڑے میں ہر نسل اور ہر عمر کے جانوروں کو رکھا جاتا ہے، اس طرح احسان شاہ اور اس جیسے جاگیرداروں کے یہاں کوٹ ایک ایسا قید خانہ ہے جہاں ہر عمر اور ہر ذات کی عورت قیدیوں کی طرح رکھی جاتی ہے، ان کی سخت نگرانی کی جاتی ہے اور پھر بوقت ضرورت انہیں استعمال کیا جاتا ہے۔

ان عورتوں کی افادیت پر احسان شاہ نے ایک اچھا خاصا لیکچر دے کر رحیم داد پر حیرت اور استعجاب کا عالم ہی طاری نہیں کیا بلکہ اسے محسوس ہونے لگا کہ واقعی ایسا ہی ہونا چاہئے۔ اس ایک ہی ملاقات میں احسان شاہ نے زمینداری چلانے کے سارے گر بتا دیئے اور اپنی طرف سے رحیم داد پر قابو پانے کی کوشش میں کوئی کسر نہ چھوڑی۔ یہاں واقعات ایک خاص مقصد کو ظاہر کرنے کا ذریعہ بنتے ہیں۔ احسان شاہ نے رحیم داد کو نہ صرف جاگیرداری نظام کا ایک کارآمد پرزہ بنانا چاہا بلکہ اللہ وسایا کو رحیم داد کے تعاون سے ٹھکانے لگانے کی اس نے جو منصوبہ بندی کی تھی اس کا بھی اظہار ہوتا ہے۔ احسان شاہ نے رحیم داد کو رات کو واپس نہ جانے دیا، بلکہ شراب کے ساتھ عورت کا چسکا لگانے کے لئے رات کو رکھے کی عورت جس کا نام صغریٰ تھا مگر احسان شاہ اسے رسیلی کہتا تھا، رحیم داد کے کمرے میں بھجوانے کی پیشکش کی۔ (۲۲) ''رسیلی آج تیرے کمرے میں رہے گی تاکہ تجھے پتہ چل جائے کہ میں نے ۵ سال سے کیوں اسے اپنے پاس رکھ چھوڑا ہے۔''

رحیم داد نے انکار کیا تو احسان شاہ کی تیوری پر بل پڑ گئے۔(۲۳)''نہ جانے تو نے کیسی زمینداری کی ہے۔اللہ وسایا کی طرح تو بھی پہلے مزارع تو نہیں رہ چکا۔'' احسان شاہ کے اس طنز کے بعد رحیم داد کے لئے انکار کی کوئی گنجائش نہیں رہی تھی۔آہستہ آہستہ احسان شاہ اسے ڈھب پر لے آیا، شراب اور عورت سے اس کی رغبت بڑھتی گئی۔اللہ وسایا اور جمیلہ سے پوشیدہ پوشیدہ وہ احسان شاہ سے دوستی کی پینگ بڑھاتا رہا۔احسان شاہ ہر ملاقات پر اللہ وسایا کے خلاف زہر اگلتا، اللہ وسایا کے خلاف اس کے دل میں شکوک اور بدگمانیاں پیدا کرتا۔ احسان شاہ نے رحیم داد کے ذہن میں اللہ وسایا کے خلاف شکوک وشبہات اور بدگمانی کے جو بیج بو دیئے تھے وہ آگے چل کر رحیم داد اور اللہ وسایا کے درمیان دیوار کی طرح حائل ہو گئے۔ احسان شاہ نے رحیم داد کے دل میں اللہ وسایا کے لئے ایسی نفرت بھر دی کہ وہ اللہ وسایا کے قتل میں اس کی مدد کے لئے تیار ہو گیا لیکن ایک کشمکش اس کے اندر جاری رہی۔(۲۴)''کیا وہ اللہ وسایا کو بھی قتل کر دے؟ لیکن وہ کتنے قتل کرے گا، خود کو بچانے کے لئے کس کس کی جان لے گا۔'' لیکن حالات ایسا رخ اختیار کر چکے تھے کہ اللہ وسایا کو راستے سے ہٹانا ناگزیر ہو چکا تھا۔احسان شاہ نے اللہ وسایا کے احسانات اور اس کے اچھے سلوک کے تمام نشانات کھرچ دیئے تھے۔(۲۵)''تیرا کام صرف اتنا ہے کہ کسی طرح اللہ وسایا کو شام کے اندھیرا ہونے کے بعد ادھر اپنے ساتھ لے کر آ جا، آگے تو مجھ پر چھوڑ دے، تو فوراً واپس چلا جانا تاکہ تجھ پر شبہ نہ ہو۔ویسے ابھی تو ایسے کاموں میں کچا ہے۔''

احسان شاہ جانتا تھا کہ جمیلہ رحیم داد کے دل میں بسی ہوئی ہے، رحیم داد کی اس کمزوری کو بھی اس نے ایک ہتھیار کی طرح استعمال کیا۔(۲۶)''اطمینان رکھ کر اللہ وسایا کا کانٹا جلد ہی نکل جائے گا۔پر جمیلہ ہاتھ سے نہ نکلنے پائے۔نرمی اور پیار سے اسے جلد کابو میں کرنے کی کوشش کرنا............اس نے بدمعاشی سے آنکھ دبائی، جمیلہ ایسی سوہنی اور پھڑک دار رن مل گئی تو زندگی کا لطف آ جائے گا۔''

یہاں ہم دیکھتے ہیں کہ مصنف نے رحیم داد کی نفسیاتی الجھن یعنی اللہ وسایا کو قتل کرنے کی سازش میں شرکت کے سوال پر اس کے تذبذب اور ذہنی خلفشار کو نہایت ہی حقیقی رنگ میں پیش کیا ہے۔یہ واقعہ ناول کے ارتقاء میں مددگار ایک اہم واقعہ ہے، یہاں سے ناول تیز رفتاری سے ہمیں انجام سے قریب تر ہوتا نظر آتا ہے۔رحیم داد کی زندگی کا ایک فیصلہ کن اہم موڑ تھا۔ایک طرف اللہ وسایا کی انسانیت اور اس کا بھائیوں جیسا سلوک اور دوسری طرف شکوک وشبہات اور اندیشے جو احسان شاہ نے نہایت چالاکی سے اللہ وسایا کے خلاف اس کے ذہن میں بھر دیئے تھے۔لیکن اسے خود یہ احساس ہو رہا تھا کہ اگر زمینوں کے معاملے میں اللہ وسایا کی نیت ڈانواڈول ہے تو احسان شاہ کے منصوبے پر عمل کرنا ہی ٹھیک ہے۔یہاں ہم دیکھتے ہیں کہ رحیم داد نے اللہ وسایا کے تمام احسانات فراموش کر دیئے اور اللہ وسایا کے قتل کے منصوبے میں احسان شاہ کی پوری مدد کی۔اس لئے کہ وہ فطری طور پر محسن کش اور بے رحم انسان تھا۔لیکن اس واقعے کے ذریعہ وہ خود بھی تباہی کے راستے پر بڑھتا نظر آتا ہے۔اللہ وسایا کا قتل ایک بڑا حادثہ تھا، لیکن قتل کی تفتیش کے سلسلے کی کارروائیاں احسان شاہ کے اثر ورسوخ کے آگے دم توڑ گئیں۔یہاں ہم دیکھتے ہیں کہ جاگیرداروں اور زمینداروں کے جرائم کی پردہ پوشی میں پولیس کے اعلیٰ افسران اور عدالت کے اہلکار کس طرح ان کی مدد کرتے اور ان کے ہاتھ مضبوط کرتے ہیں۔انسپکٹر جنجوعہ ایک ایماندار پولیس افسر تھا، اس نے تفتیش جب آگے بڑھانے کی کوشش کی تو اس کا تبادلہ کروا دیا گیا۔(۲۷)''فکر نہ کر احسان شاہ نے اسے اطمینان دلایا، ادھر کا ایس پی فتح علی مرزا ہے، وہ ڈی آئی جی بننے کے چکر میں لگا ہے، ویسے بھی سینئر افسر ہے، میرے پاس کئی بار آ چکا ہے، تجھے پتہ نہیں میرا اپتر کراچی میں مرکزی حکومت میں وڈا افسر لگا ہے، دوسرا لاہور میں ہوتا ہے، تیسرا پنڈی میں۔وہ دونوں بھی وڈے افسر ہیں، ویسے دوسرے افسروں اور اسمبلی کے ممبروں سے بھی

یاری دوستی ہے۔ان کے کام کراتا ہوں تو ان سے کام لیتا بھی ہوں۔ وہ نشے میں جھوم کر مسکرایا، اطمینان رکھ ایس پی سے کہہ کر جنجوعہ کا تبادلہ کرادوں گا۔''

یہاں ہم دیکھتے ہیں کہ اوپر سے نیچے تک ہر جگہ تعلقات، سفارش اور رشوت کا بازار گرم ہے۔ اگر کوئی پولیس افسر ایمانداری سے تفتیش کرنا چاہے تو چٹکی بجاتے ہی اس کا تبادلہ کروا دیا جاتا ہے اور اپنے من پسند آدمی وہاں لگا دیئے جاتے ہیں۔ معاشرے میں جرائم کو فروغ دینے میں ان جاگیرداروں اور وڈیروں کا جو حصہ ہے اس پر یہاں روشنی پڑتی ہے۔ اللہ وسایا کے قتل کے بعد اگرچہ احسان شاہ کا مشن پورا ہو جانا چاہئے تھا لیکن اسے جمیلہ سے بھی اتنی ہی دشمنی تھی جتنی اللہ وسایا سے اور وہ رحیم داد کے ذریعے ہی جمیلہ کی آن اور اس کی خودداری پر ضرب کاری لگانا چاہتا تھا۔ اسے جمیلہ سے اس لئے نفرت تھی کہ اس نے کمی اور مزارعون کے بچوں کے لئے اپنی زمینوں پر اسکول کھول رکھا تھا۔ احسان شاہ اور دوسرے تمام جاگیردار کمیوں اور مزارعوں کے بچوں کی تعلیم کے سخت مخالف تھے۔ اس لئے کہ اگر وہ پڑھ لکھ گئے تو ظلم و تشدد کے خلاف ان میں مزاحمت کی طاقت پیدا ہو جائے گی، پھر انہیں قابو میں رکھنا کسی طرح ممکن نہ ہوگا۔ (۲۸) ''یہ سکول شکول کا چکر ختم کر، اسے تو اللہ وسایا کے ساتھ ختم ہو جانا چاہئے تھا۔ کیا تو چاہتا ہے کہ مزارعون اور کمیوں کے بچے پڑھ لکھ کر ہمارے بچوں کی برابری کریں۔ کانون اور انصاف کی باتیں کریں، زمینداروں کو طرح طرح سے تنگ کریں، ان کے خلاف گڑبڑ پھیلائیں؟''

احسان شاہ نے رحیم داد کے گرد اپنا گھیرا اتنا تنگ کر دیا تھا کہ وہ کٹھ پتلی کی طرح اس کے اشاروں پر ناچنے پر مجبور تھا۔ احسان شاہ سے اس کی دوستی دراصل اسے کشاں کشاں ایک ایسی راہ پر لے جا رہی تھی جو ناول کے اختتام ہی نہیں، رحیم داد کے مجرم سے جاگیرداری کے منصب کے اختتام کا بھی اشارہ معلوم ہوتا ہے۔ شوکت صدیقی نے جس جاگیردارانہ معاشرے کے اندرونی اور بیرونی صورتحال کی تصویر کشی کی ہے اس میں احسان شاہ کے علاوہ دوسرے جاگیردار نورانی، شاہانی اور ڈھانڈلے زمیندار بھی سامنے آتے ہیں۔ رحیم داد احسان شاہ کے سارے دوستوں کا رازدار اور ہم پیالہ و ہم نوالہ بن چکا تھا۔ (۲۹) ''اس نے مسکراتے ہوئے رحیم داد کی طرف دیکھا، چودھری یہ بھکر میں بیٹ کے علاقے کا وڈا زمیندار ہے، بیٹ میں تین ہی تو زمیندار خاندان ہیں۔ شاہانی، نورانی اور ڈھانڈلے۔ اس نے گلاس میں وہسکی ڈالی، زمینداری کیا ان کی تو ادھر حکمرانی ہے۔ جو چاہیں کریں کوئی پوچھنے والا نہیں، ان سے تو پولیس اور حکومت بھی ڈرتی ہے۔'' وہ اپنے اپنے علاقوں میں کمیوں اور مزارعوں پر بادشاہوں کی طرح حکومت کرتے ہیں۔ دوسری عورتوں کی عزت سے کھیلتے ہیں اور اپنی بہن بیٹیوں کی اس ڈر سے شادی نہیں کرتے کہ جائیداد تقسیم ہو جائے گی۔ ان کا حصہ دینا ہوگا اور اس طرح وہ جوانی سے بڑھاپے کی دہلیز تک پہنچ جاتی ہیں، انہیں مختلف نفسیاتی بیماریاں گھیر لیتی ہیں، مرگی اور ہسٹیریا کے دورے پڑتے ہیں تو پیروں اور فقیروں کی درگاہوں میں دعا تعویذ کی جاتی ہے۔ لیکن پیروں کے خانقاہیں ایسے عقوبت خانے ہیں جہاں انہیں زنجیروں سے جکڑ کر رکھا جاتا ہے۔ مرچوں کی دھونی دی جاتی ہے، جسمانی تشدد سے ان کا مرض اور بڑھ جاتا ہے۔ جانگلوس میں حقائق کے اظہار میں مصنف کے سماجی تصوّر اور فلسفۂ حیات سے بھی آگہی ملتی ہے۔ سماجی برائیوں کو سامنے لاکر وہ نہ صرف قاری کے دل میں اس نظام کے خلاف احتجاج اور نفرت کے جذبات جگاتے ہیں بلکہ اسے غور و فکر پر بھی مجبور کرتے ہیں۔

احسان شاہ کے بچھائے ہوئے سازشوں کے جال میں رحیم داد ایک کمزور مکھی کی طرح بے بس نظر آتا ہے۔ احسان شاہ نے رحیم داد کو اپنے مفاد میں جس طرح استعمال کیا وہ حقائق کا حصہ بن کر ہمارے سامنے آتا ہے۔ اس نے رحیم داد کو آلۂ کار بنا کر اللہ وسایا کو ٹھکانے

لگایا۔ اب وہ اس کی زمینوں پر قابض ہونے کے لئے جمیلہ پر قابو پانے کی منصوبہ بندی کر رہا تھا۔ لیکن جمیلہ پر ہاتھ ڈالنا آسان نہ تھا۔ وہ پڑھی لکھی اور دانشمند عورت تھی، اسے رحیم داد اور احسان شاہ کی دوستی کا بھی پتہ تھا۔ وہ یہ جانتی تھی کہ اللہ وسایا کے قتل میں احسان شاہ اور رحیم داد دونوں شریک تھے۔ وہ اتنی معاملہ فہم تھی کہ سب کچھ جانتے ہوئے بھی چپ سادھے رہی، اسے اپنی بے بسی کا احساس تھا۔

لیکن ناول میں واقعات جو رخ اختیار کرتے ہیں اس کے ذریعے جمیلہ کی بے بسی، رحیم داد کی بدنیتی اور احسان شاہ کی منصوبہ بندی کی تہیں کھلتی جاتی ہیں۔ جمیلہ اور اللہ وسایا کا اپنے مزارعوں اور کمیوں کے ساتھ بہت اچھا سلوک تھا۔ ان سے اخراجات کی مد میں کوئی اضافی ٹیکس نہیں لیا جاتا تھا۔ (۳۰) ''اپنی زمینداری کا حال تو یہ ہے کہ کبھی نہ مزارعوں سے ویگار لی جاتی ہے، نہ خرچہ، نہ منشیانہ اور نہ ہی کمالیہ وصول کیا جاتا ہے۔ دوسرے سارے ہی وڈے زمیندار تو مزارعوں سے گھر میں نیا دروازہ کھڑکی بنانے پر بھی دروازہ ٹیکس اور کھڑکی ٹیکس وصول کرتے ہیں۔ مزارع نئی مج خریدے تو مج ٹیکس، ککڑ پالے تو ککڑ ٹیکس تک وصول کرتے ہیں۔ زمیندار کے یہاں موت ہو جائے یا زچگی ہو، مونڈن ہو یا ختنہ سب ہی کا ٹیکس وصول کیا جاتا ہے۔'' لیکن اللہ وسایا اور جمیلہ نے کبھی اپنے مزارعوں پر اس قسم کا کوئی ٹیکس عائد نہیں کیا۔ جمیلہ نے کمیوں اور مزارعوں کے بچوں کے لئے اسکول کھولا ہوا تھا، غریب بچیوں کی شادیاں وہ اپنے خرچ پر دھوم دھام سے کرواتی، حویلی کی نوکرانی ہاجراں کی بیٹی تاجاں کی منگنی جمیلہ نے اللہ وسایا کی زندگی میں کر دی تھی، اب اسے وداع کرنے کے بعد جمیلہ نے طے کر لیا تھا کہ وہ کوٹلہ ہرکشن چھوڑ دے گی، اپنے بچوں کو لیکر لاہور چلی جائے گی۔

(۳۱) ''نادر تیرے اطلاع کی میں نے تصدیق کرالی ہے۔ یہ تو پتہ چل گیا ہے کہ جمیلہ نے لہور میں رہنے کے لئے بندوبست کر لیا ہے، زمین بیچنے کا سودا طے ہو چکا ہے۔ اب رجسٹری ہونی رہ گئی ہے۔'' جمیلہ کے کوٹلہ ہرکشن سے روانگی کا معاملہ احسان شاہ کے لئے سخت تشویش کا باعث تھا۔ وہ جلد از جلد اس سلسلے میں کارروائی کے طریقے سوچ رہا تھا کہ جمیلہ پر اس طرح ہاتھ ڈالا جائے کہ وہ پر کٹی چڑیا کی طرح اس کے سامنے آگرے۔ اس نے یہ منصوبہ بنایا تھا کہ برات آنے سے پہلے مایوں بیٹھی ہوئی تاجاں کو اغوا کر کے اپنی حویلی میں لے آئے۔ (۳۲) ''میں چاہتا ہوں جنج پہنچنے سے پہلے ہی تاجاں کو اٹھوا لیا جائے اسے لاکر یہاں حویلی میں رکھا جائے، احسان شاہ نے نگاہیں اٹھا کر نادر خان کو تیز نظروں سے دیکھا تو نے بھی سن لیا نادر، بالکل سن لیا جی۔ نادر نے مستعدی سے جواب دیا۔''

رحیم داد کے لئے تاجاں کے اغوا کا منصوبہ نہایت حیران کن تھا لیکن پھر جلد ہی اسے پتہ چل گیا کہ اس کا مقصد جمیلہ کو ہتھیار ڈالنے پر مجبور کرنا تھا۔ (۳۳) ''رحیم داد نے حیرت زدہ ہو کر دیکھا، رحمتے کے عقب میں تاجاں سکڑی سکڑائی سہمی ہوئی کھڑی ہے، وہ مانجھے کا زرد لباس پہنے ہوئے تھی۔ جواب ملگجا ہو گیا تھا، وہ سردی سے کپکپا رہی تھی، اس کا چہرہ دوپٹے کے آنچل سے چھپا تھا۔'' تاجاں کو دیکھتے ہی رحیم داد کے ہوش اڑ گئے۔ (۳۴) ''رحیم داد نے بے قرار ہو کر پوچھا تاجاں تو آ گئی، پر اس کے آنے سے کیا ہوگا، مجھے اس سے کیا لینا۔''

(۳۵) تجھے تو اس سے کچھ نہیں لینا، پر جمیلہ کو اس کی سخت ضرورت ہے۔ احسان شاہ نے زور دے کر کہا، اسے یہاں آنا پڑے گا۔''

اب رحیم داد کے ساتھ جمیلہ بھی اس کے شکنجے میں تھی، یہاں احسان شاہ جیسے جاگیرداروں کی بدباطنی اور خباثت کا پہلو کھل کر سامنے آتا ہے اور مصنف کی اس منصوبہ بندی کے مقاصد کو آشکار کرتا ہے۔ رحیم داد کو احسان شاہ کی اس بات کا یقین نہیں آیا۔ (۳۶) ''مگر احسان شاہ کا کہنا بالکل درست نکلا۔ تاجاں کو پہنچے ہوئے گھنٹہ سوا گھنٹہ گزرا ہوگا کہ نادر خان کمرے کے اندر آیا، اس کے ہمراہ جمیلہ بھی تھی۔ رحیم داد ششدر رہ گیا، اس کی رگوں میں خون جمنے لگا۔'' یہاں احسان شاہ نے ایک تیر سے دو شکار کیے تھے۔ جمیلہ رحیم داد

سے بدظن اور بدگمان تو تھی لیکن اب رحیم داد کھل کر اس کے سامنے آ گیا تھا۔ احسان شاہ نے جمیلہ کو رحیم داد کا اصلی چہرہ دکھا دیا تھا۔ ان واقعات کو جس طرح ہنرمندی اور فنکارانہ تراش خراش سے پیش کیا گیا ہے اس سے جاگیردارانہ معاشرے کی دھوکہ دہی اور جعل سازی کا ایک بھیانک رخ ہمارے سامنے آتا ہے اور ہماری حیرانگی کا باعث ہوتا ہے۔ رحیم داد نے دیکھا جمیلہ کی آنکھوں سے چنگاریاں نکل رہی تھیں، غصے کے عالم میں وہ زیادہ ہی دلکش نظر آ رہی تھی۔ احسان شاہ نے تاجاں کو واپس لے جانے کی جو شرط لگائی وہ نہایت کڑی شرط تھی۔ (۳۷) ''میں تاجاں کو برباد ہونے سے بچانے کے لئے تیری ہر بات ماننے کو تیار ہوں۔ اس نے کسی مزاحمت کے بغیر احسان شاہ کے سامنے ہتھیار ڈال دیئے۔'' وہ تاجاں کو لینے آئی تھی لیکن اسے پتہ نہ تھا کہ اسے احسان شاہ کو اس کی اتنی بھاری قیمت ادا کرنی ہوگی۔ (۳۸) ''ضرور اسے لے جا خوشی سے لے جا، احسان شاہ کا لہجہ نرم پڑ گیا۔ پر تاجاں کے دیاہ سے پہلے تیرا چوہدری کے ساتھ نکاح ہوگا۔'' احسان شاہ کی یہ کڑی شرط جمیلہ پر بجلی بن کر گری لیکن تاجاں کے بغیر اس کا یہاں سے جانے کا سوال ہی نہ تھا۔ یہ اس کی عزت کا معاملہ تھا، برات اگر دلہن کے بغیر واپس چلی جاتی تو غریب بچی کا مستقبل تباہ ہو جاتا۔ (۳۹) ''جمیلہ نے آنکھیں بند کر لیں، اس کے ہونٹ لرز رہے تھے۔ احسان شاہ کی درشتی پر اس نے ٹوٹی ہوئی آواز میں کہا، شاہ جی جیت تو ہمیشہ تیری ہی ہوتی ہے، اس نے گہری سانس بھری، میں تاجاں کو لے کر ہی جاؤں گی۔'' (۳۹) ''نکاح کے بعد مہربان علی نے زمین کی بیع کی دستاویز جمیلہ کے سامنے پیش کی، جمیلہ کی آنکھیں آتش دان کے انگاروں کے مانند دہک رہی تھیں، اس نے کوئی مین میخ نکالی نہ کسی برہمی کا اظہار کیا، چپ چاپ بیع نامے پر دستخط کر دیئے۔''

رحیم داد کے دل میں جس جمیلہ کو حاصل کرنے کی تمنا تھی، جب وہ اس کی منکوحہ بن کر سامنے آئی تو یہ سارا ماجرا رحیم داد کے لئے ایک خواب کا سا تھا۔ اس پر گھبراہٹ سوار تھی، اس کا ضمیر مجرم تھا۔ اسے جمیلہ کے ساتھ آنکھیں چار کرنے کی جرأت نہ تھی۔ جو کچھ ہوا تھا وہ قیامت تک نہ ہوتا، اگر احسان شاہ کی سازش کا گھیرا جمیلہ کے گرد اتنا تنگ نہ ہو جاتا۔ جمیلہ نے اگرچہ تاجاں کی خاطر رحیم داد سے نکاح کے فیصلے کو منظور کر لیا تھا لیکن رحیم داد سے اسے سخت نفرت تھی، وہ اس کے سارے ہتھکنڈوں سے واقف ہو چکی تھی۔ جمیلہ نے اللہ وسایا کی خاطر اپنے بھائیوں کو جو اللہ وسایا کی زندگی میں اسے لینے آئے تھے، خالی ہاتھ واپس لوٹا دیا تھا۔ لیکن جب اللہ وسایا نہ رہا تو رحیم داد کے چنگل سے بچنے کے لئے سرحد پار سے اس نے اپنے بھائیوں کو بلوایا اور ہمیشہ کے لئے کوٹلہ ہرکشن چھوڑ دیا۔

رحیم داد نے مزاحمت کی کوشش کی تو وہ اسے زخمی کر کے چھوڑ گئے، رحیم داد جیت کر بھی ہار چکا تھا۔ جمیلہ کے کوٹلہ ہرکشن چھوڑنے کے بعد بھی احسان شاہ کا اس کی زمینوں پر قبضے کا خواب شرمندہ تعبیر نہ ہوا تھا۔ لیکن آہستہ آہستہ ناول اختتام کی طرف بڑھتے ہوئے جاگیردارانہ نظام کے کارندے رحیم داد کے انجام سے بھی قریب ہو جاتا ہے۔

شاداں جو اپنے عاشق بالے کی بے وفائی پر اسے قتل کر کے خون آلود چھری ہاتھ میں لئے ایک خوددار اور جیالی عورت کے روپ میں ہمارے سامنے آئی تھی، پھر ایک بار ہم اسے ایک مختلف روپ میں دیکھتے ہیں۔ شاداں کا کردار ایک ایسا کردار ہے جسے شوکت صدیقی نے بے مقصد تخلیق نہیں کیا، یہ کردار ناول کے اختتام تک جو واقعات پیش آتے ہیں اس میں بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ شاداں ایک محنت کش جیالی عورت ہے، سنگین حالات اور خطرات کا مقابلہ ہمت سے کرتی ہے۔ ان واقعات پر مصنف کی گرفت اور ان کی منطقی صداقت اس وقت کھل کر ہمارے سامنے آتی ہے جب ہم دیکھتے ہیں کہ لالی اور رحیم داد دونوں کی کہانی اسی ڈور میں بندھی ہوئی انجام کو پہنچتی ہے۔

واقعات میں نئی توسیع یہ ہے کہ جب لالی اور رحیم داد ناول کی جلد سوم میں پھر اکٹھے ہوتے ہیں، اس وقت شاداں چودھری نور الٰہی

کی بیوی بن چکی تھی۔ زندگی بھر کی سختیوں اور دکھوں نے اسے تھکا دیا تھا۔ چونکہ رحیم داد ایک زمیندار چودھری نور الٰہی کے روپ میں اس سے ملا تھا اور شادی کرنی چاہی تھی لہٰذا ایک آرام دہ زندگی اور پرسکون گھر کی خاطر وہ چودھری نور الٰہی کی بیوی بن گئی۔ لالی اور رحیم داد جب ایک دوسرے سے ملتے ہیں تو حالات پہلے جیسے نہیں رہے۔ اگر چہ رحیم داد نے شاداں سے شادی کر لی تھی لیکن یہ شادی ایک مصلحت کے تحت کی تھی۔ زرعی اصلاحات سے اپنی زمین بچانے کے لئے سارے زمیندار جوڑ توڑ میں لگے ہوئے تھے۔ ایسے موقع پر شاداں نے رحیم داد کی مشکل آسان کر دی لیکن شاداں سے نہ اسے محبت تھی نہ وہ اسے بیوی بنا کر رکھنا چاہتا تھا۔ (۴۰) ''میں وڈا زمیندار ہوں، عزت دار ہوں، شاداں ایسی کمی زنانی جو میری حویلی میں نوکرانی رہ چکی ہو، کب تک اپنی گھر والی بنا کر رکھ سکتا ہوں، مجھے آگے کے بارے میں بھی سوچنا ہے، مجھے اپنی نسل خراب نہیں کرنی۔''

وہ شاداں سے ہر قیمت پر پیچھا چھڑانا چاہتا تھا۔ لالی بھی اس کے لئے خطرے کی تلوار سے کم نہ تھا اس لئے کہ کافی مار دھاڑ کے بعد اس نے رحیم داد سے سب کچھ اگلوا لیا تھا، یہ بھی کہ چودھری نور الٰہی کو قتل کر کے اس کے کلیم کے ذریعہ وہ زمین اور حویلی پر قابض ہوا ہے۔ رحیم داد نے لالی سے اپنا پیچھا چھڑانے کے لئے اسے یہ پیشکش کی کہ وہ ۲۵ ہزار روپے اور شاداں کو لے کر یہاں سے چلا جائے اور کراچی جا کر ایک نئی زندگی شروع کرے۔ وہ یہ بھی جانتا تھا کہ لالی شاداں کو چاہتا ہے، اسے حاصل کرنے کے خواب دیکھتا رہا ہے۔ اس نے لالی کو یہ بھی بتایا (۴۱) ''میں تو یہ مہینہ ختم ہوتے ہی دوسرا دیاہ کرنے والا ہوں، احسان شاہ کی ایک بیوہ بہن کی بیٹی سلیمہ کے ساتھ رشتہ بھی طے ہو چکا ہے۔''

لالی رحیم داد کی خود غرضی اور سنگدلی سے سخت بیزار تھا۔ (۴۲) ''تو اپنی چار سو بیسی سے باز نہیں آئے گا۔ لالی نے جل کر اسے گالی دی، تیرا مطلب ٹھیک طرح سمجھ گیا۔ اس نے نفرت سے رحیم داد کو دیکھا، ایسا کر کے شاداں سے تیرا پنڈ بھی چھوٹ جائے گا، شان سے نیا دیاہ کرے گا، وڈا زمیندار بن کر عیش کرے گا۔ اس کا لہجہ تلخ ہو گیا، یہی چاہتا ہے نہ رحیمے تو بہت کتی چیز ہے۔''
رحیم داد کی نیت شروع ہی سے ٹھیک نہ تھی، وہ دونوں کو بلیک میل کرنا چاہتا تھا۔ ''لالی کے جانے کے بعد اس نے شاداں کو اپنا ہمراز بنانا چاہا (۴۳) ''نہ میں تجھے چھوڑنا چاہتا ہوں نہ اسے کچھ دینا چاہتا ہوں، مان لے میں نے اسے ۲۵ ہزار روپے دے دیئے تو وہ جا کر عیش کرے گا، جب روپے ختم ہو جائیں گے تو بعد میں اور روپے لینے کے لئے مجھے بلیک میل کرتا رہے گا۔'' لیکن شاداں پر یہ راز کھل چکا تھا کہ وہ چودھری نور الٰہی نہیں بلکہ چودھری نور الٰہی کا قاتل رحیم داد ہے اور اسے طلاق دے کر وہ زمیندار گھرانے میں شادی رچانے کی تیاری کر رہا ہے۔ شاداں نے ایک بار اپنے آشنا کو اس لئے قتل کر دیا تھا کہ اس نے اسے دھوکہ دیا تھا۔ نور الٰہی تو اس سے بڑا دھوکے باز نکلا وہ اسے کس طرح معاف کر دیتی۔

(۴۴) ''شاداں نے نظریں اٹھا کر لالی کی طرف دیکھا، اس کے چہرے پر پھر ایک بار جھنجھلاہٹ چھا گئی۔ تجھے پتہ ہے بالے نے میرے ساتھ دھوکہ کیا تھا تو میں نے چھری سے اس کا گلا کاٹ ڈالا تھا، یہ تو بہت زیادہ گندا اور پاپی تھا۔ اس نے رحیم داد کی لاش کی جانب حقارت سے دیکھا، اس نے تو مجھ سے زبردست دھوکہ کیا، اسے میں کیسے زندہ چھوڑ دیتی۔''
شوکت صدیقی نے اس پیش آنے والے واقعے سے دوسرے واقعات کی منتشر کڑیوں کو جس طرح جوڑا ہے اس سے ان کی فنی صلاحیت کا اظہار ہوتا ہے۔ ساتھ ہی شاداں کے کردار کا کھرا پن اور اس کے ارادے کی پختگی اس وقت مکمل طور پر سامنے آتی ہے جب

رحیم داد کو قتل کرنے کے بعد وہ خود بھی اسی چھری سے اپنی شہ رگ کاٹ کر چپ چاپ موت کے آغوش میں چلی جاتی ہے۔ یہاں ہم دیکھتے ہیں کہ رحیم داد کا عبرتناک انجام جاگیردارانہ نظام کی سفاکی اور شقاوت کا ایسا آئینہ ہے جس میں انسانی استحصال کے مختلف پہلو سامنے آتے ہیں۔ رحیم داد، احسان شاہ کی زر اور زمین کی ہوس کا آلۂ کار بن کر دوسروں کے لئے نشانِ عبرت بن گیا۔ شوکت صدیقی نے یہاں اس بڑی حقیقت کا انکشاف کیا ہے کہ یہ وہ نظام ہے جو اپنے ہاتھ مضبوط کرنے والوں کو بھی نہیں بخشتا۔

کمین گاہ

شوکت صدیقی کا ناولٹ کمین گاہ کا پس منظر دوسری جنگ عظیم کے بعد کا زمانہ ہے۔ شوکت صدیقی نے یہ ناولٹ ۱۹۴۵ء میں لکھا تھا۔ تاریخی اعتبار سے یہ ان کا پہلا ناولٹ ہے جس سے شوکت صدیقی کے نظریہ فن اور ان کی سماجی حقیقت نگاری کی نوعیت کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔ جنگ عظیم دوم کے خاتمے کے بعد جو اقتصادی بحران آیا تھا، اس کے اثرات برصغیر کی سماجی زندگی پر نمایاں تھے۔ برصغیر کی تاریخ کا یہ ایک پُر انتشار دور تھا۔ جنگ کے خاتمے نے عام آدمی کی زندگی کو بری طرح متاثر کیا تھا۔ بے روزگاری، بھوک اور گرانی کے ساتھ ساتھ چور بازاری، اسمگلنگ اور رشوت ستانی کا بازار گرم تھا۔

جنگ کے دوران برصغیر میں صنعت کاروں اور سرمایہ داروں کا ایک ایسا طبقہ وجود میں آیا تھا جس نے ہندوستان میں جاگیردارانہ نظام کی جگہ سرمایہ دارانہ نظام کی بنیادوں کو استوار کیا۔ کمین گاہ کا موضوع سرمایہ دارانہ نظام کی خرابیاں، طبقاتی کشمکش اور مزدوروں کا استحصال ہے۔ یہ نیا سرمایہ دارانہ نظام تیزی سے جاگیردارانہ نظام کی جگہ لے رہا تھا۔ شوکت صدیقی نے حقیقت نگاری سے کام لیتے ہوئے اس نظام کی خرابیوں کو فنی ہنرمندی کے ساتھ پیش کیا ہے۔ یہ نظام لالچ پر مبنی ہے اور لالچ میں مبتلا کر کے اپنے گرگوں کو خود ان کے بھائی بندوں کے مفاد کے خلاف استعمال کرتا ہے۔ اس کا شکنجہ اتنا مضبوط ہوتا ہے کہ ایک بار جو اس کی گرفت میں آ جائے وہ پھر اس سے چھٹکارا نہیں پا سکتا۔

شوکت صدیقی نے کمین گاہ میں سرمایہ داروں اور صنعت کاروں کی ہوس زر، ان کی چالاکیوں، سازشوں اور مزدوروں کو نقصان پہنچانے کے نت نئے منصوبوں کو اس طرح پیش کیا ہے کہ اس نظام کی خرابیاں واضح ہو جاتی ہیں۔ کمین گاہ حقیقت کے بے لاگ اظہار پر مبنی ہے۔ لیکن شوکت صدیقی ناول نگاری کا فن جانتے ہیں، وہ صرف مسائل ہی پیش نہیں کرتے بلکہ انہیں ناول کا روپ عطا کرنا بھی جانتے ہیں۔ قاری مصنف کے ساتھ سفر کرتا ہوا واقعات کے انجام تک پہنچ جاتا ہے۔ اس ملک میں لائے ہوئے سرمایہ دارانہ نظام کی سب سے بڑی خرابی جرائم کی پشت پناہی اور مجرمانہ ذہنیت کا پھیلاؤ ہے۔

ترلوکی چند اور اس جیسے لوگوں کو جنگ عظیم کے زمانے میں فوجی ضروریات کے سامان کی تیاری کے ٹھیکے نے انتہائی دولت مند بنا دیا تھا۔ جنگ کے خاتمے کے بعد بہت سے کارخانے بند ہو گئے، اس سے مزدور طبقہ کی زندگی بری طرح مصائب کا شکار ہوئی لیکن صنعت کاروں نے لوہے اور دیگر سامان کی بلیک مارکیٹنگ اور اسمگلنگ کو آمدنی کا ذریعہ بنا لیا تھا۔ افسران کو بڑی بڑی رشوتیں دے کر وہ من مانی کرتے۔ اس طرح معاشرے میں کرپشن اور ناجائز آمدنی کے بہت سے دروازے کھل گئے تھے۔ مزدور اجرت میں کمی اور صنعت کاروں کے بے انتہا دباؤ کا شکار تھے۔

کمین گاہ میں شوکت صدیقی نے تصویر کا ایک اور رخ بھی دکھایا ہے۔ سرمایہ دارانہ نظام کے جبر اور استحصال کے مقابلے میں مزدوروں نے اپنے حقوق کے تحفظ کے لئے منظم تنظیم بھی قائم کی تھی۔ دوسری جنگ عظیم نے دنیا میں بہت سی تبدیلیاں پیدا کی تھیں۔ برصغیر میں تحریک آزادی نے بھی زور پکڑ لیا تھا اور دنیا کے مزدوروں میں یک جہتی کا احساس بھی پیدا ہو رہا تھا۔ ہندوستان میں بھی مزدوروں کے حقوق کے حفاظت کے لئے ٹریڈ یونینیں قائم ہو چکی تھیں جنھیں سیاسی جماعتوں کی پشت پناہی حاصل تھی۔ کمین گاہ میں مزدوروں کی اس

تحریک کو بھی خوبی سے پیش کیا گیا ہے۔ اگر چہ کارخانہ دار اپنے خریدے ہوئے لوگوں کی وساطت سے ایسی تحریکوں کو سبوتاژ کرنے کی پوری کوشش کرتے رہتے تھے۔ ان کے جلسوں میں دہشت گردی کی جاتی، ان کی یکجہتی میں رکاوٹیں پیدا کی جاتیں، ان کی ہڑتال کو ناکام بنانے کے لئے پولیس اور قانون کو بھی دولت کے بل بوتے پر خرید لیا جاتا۔ کمین گاہ میں مزدوروں کے خلاف سرمایہ داروں کے سارے حربوں کو شوکت صدیقی نے بے لاگ حقیقت نگاری اور اپنے فن کے مخصوص انداز میں پیش کیا ہے۔

سیٹھ ترلوکی چند ایک کردار ہی نہیں بلکہ سرمایہ دارانہ نظام کے ظلم کی ایک علامت ہے۔ شوکت صدیقی نے بڑی فنی مہارت کے ساتھ کہانی کا تانا بانا کردار کے گرد اس طرح بنا ہے کہ ہمیں سرمایہ داروں کے مزاج، ان کی ہوس زر، ان کی عیاری اور چالاکی سے آگاہی ہوتی ہے۔ آدمیوں کو پیسے کے عوض خرید کر استعمال کرنے اور پھر انہیں اپنے راستے سے ہٹا دینے کی خصوصیت کو پیش کیا گیا ہے۔ کمین گاہ کے مطالعے کے بعد احساس ہوتا ہے کہ کمین گاہ پورا نظام ہے جس کے حوالے سے شوکت صدیقی نے اس نظام کی اندرونی ساخت اور طریقۂ جرم کو موضوع بنایا ہے۔

رام بلی کے ذریعہ شوکت صدیقی نے یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ طاقت اور بہادری کا معاشرے کے خلاف استعمال آدمی کے لئے تباہی اور موت کا پیغام ہے۔ رام بلی نہایت زور آور شخص ہے، اکھڑ ہے، جاہل ہے، لیکن سیٹھ ترلوکی چند کے مقابلے میں شوکت صدیقی نے رام بلی کے کردار کو ہمدردی سے پیش کیا ہے۔ رام بلی سیٹھ ترلوکی چند کے اشارے پر اپنے جیسے ہی مفلوک الحال لوگوں کے خلاف کام کرتا ہے، ان کے جلسوں میں بھگدڑ مچواتا ہے، ان کے منصوبوں کو خاک میں ملانے میں کوئی کسر نہیں چھوڑتا لیکن سیٹھ ترلوکی چند کے ہاتھوں اس کے اندوہناک انجام سے رام بلی کے لئے ہمدردی کے جذبات پیدا ہوتے ہیں۔

شوکت صدیقی کے فن کی یہ خصوصیت ہے کہ وہ ایسے معاشرتی حقائق سامنے لاتے ہیں جن سے ان کے نقطۂ نظر کی صحت مندی اور کشادگی کا پتہ چلتا ہے۔ ترلوکی چند معاشرہ کا ایک معزز فرد ہے، پڑھا لکھا ہے، اس کی لوگ عزّت کرتے ہیں، وہ کئی کارخانوں کا مالک ہے۔ اس کے مقابلے میں رام بلی کی کوئی حیثیت نہیں، وہ ایک اجڈ گنوار شخص ہے، عقل سے خالی ہے، صرف اس کی جسمانی طاقت ہی ہے جس پر اسے ناز ہے۔ وہ بڑے بڑے زور آور غنڈوں سے دم بھر میں اپنا لوہا منوالیتا ہے۔ اس نے طوائفوں کے بازار میں اپنی دھاک بٹھادی تھی۔ وہ ذات کا پاسی تھا، اونچی ذات والے اسے حقارت کی نظر سے دیکھتے تھے لیکن اس کی بہادری نے دوسروں کو اس کے احترام پر مائل کیا تھا۔

(۴۵)''دلاری کو رام بلی کی ذات پات کا کچھ پتہ نہ تھا، وہ اس کی مردانگی اور جی داری سے اس قدر مرعوب ہوئی تھی کہ احتراماً ٹھاکر کہہ کر مخاطب کرتی۔ دلاری نے رام بلی کو ٹھاکر کہنا شروع کیا تو اس کے بھڑ دے، سازندے حتیٰ کہ نائیکہ بھی ٹھاکر کہنے لگی۔ رام بلی بہت خوش ہوتا، اس کی گردن اکڑ جاتی، سر اونچا ہو جاتا۔'' رام بلی کی یہ بہادری اور مردانگی جس نے فخر سے اس کا سر اونچا کر دیا تھا، اس کی تباہی اور بربادی کا باعث بھی ہوئی۔

شوکت صدیقی نے کمین گاہ میں اس حقیقت پر بھی روشنی ڈالی ہے کہ سرمایہ دار اپنی دولت سے ہر چیز خرید سکتا ہے یہاں تک کہ آدمی کی طاقت کو بھی وہ اپنے پنجۂ استبداد میں لاکر اسے اپنے مفاد میں استعمال کر سکتا ہے۔ سیٹھ ترلوکی چند نے رام بلی کو دلاری کوٹھے پر دیکھا، ممدخان غنڈے کے مقابلے میں رام بلی نے جس ہمت اور بہادری کا مظاہرہ کیا تھا، اس نے سیٹھ ترلوکی چند کو آمادہ کیا کہ اسے اپنے مفاد میں استعمال کرے۔ اسے احساس ہوا کہ وہ اس کی طاقت کے ذریعہ مخالف قوتوں کو زیر کر سکتا ہے اور اسے آلۂ کار کے طور پر استعمال کر سکتا ہے،

سیٹھ ترلوکی چند نے اپنے اس منصوبے کو پورا کیا۔رام بلی کے ذریعہ اس نے مزدوروں کی اجرت میں اضافے کے لئے ہونے والی اسٹرائک کو ناکام بنایا۔ان کے جلسوں کو درہم برہم کرنے کے لئے رام بلی نے مصنوعی سانپ کا ڈرامہ کیا۔اس نے مزدور یونین کے دفتر کو نذرِ آتش کر کے مزدوروں کو خوفزدہ اور ہراساں کرنے کی کوشش کی۔غرض رام بلی کے ذریعہ ترلوکی چند نے مزدوروں کی طاقت،ان کے اتحاد،ان کی جائز مانگ،ان کے احتجاج سب پر قابو پانے کی کوشش کی اور وہ اس میں کامیاب بھی ہوا۔

کمین گاہ میں شوکت صدیقی صنعت کاروں کے مفاد میں کام کرنے والے درمیانی آدمی کے کردار کو بھی روشنی میں لانے میں کامیاب ہوئے ہیں۔یہ درمیانی آدمی مزدوروں کے طبقے کا ہی ہوتا ہے لیکن مالی منفعت کی خاطر اپنوں سے غداری اور کارخانے دار سے وفاداری کا اظہار کرتا ہے۔شوکت صدیقی نے کمین گاہ میں اس درمیانی آدمی رام بھروسے کے ذریعہ اس حقیقت کا انکشاف کیا ہے کہ مزدوروں کے مفاد کو نقصان پہنچانے والے لوگ خود ان کی صفوں میں موجود ہوتے ہیں۔کمین گاہ میں رام بھروسے کا کردار اس حقیقت کا مظہر ہے کہ کارخانہ دار لالچ کے ذریعہ اکثر فورمین یا اسی طرح کے لوگوں کو خرید کر انہیں اپنے مفاد میں استعمال کرتا ہے۔رام بھروسے ترلوکی چند کا ایجنٹ ہے، وہ اس کا ایسا ملازم ہے جس کا ضمیر روپیہ ہے،مزدوروں کو سب سے زیادہ نقصان پہنچانے والے ایسے دوست نما دشمن ہی ہوتے ہیں۔سیٹھ ترلوکی چند کے لئے رام بلی بھی کام کرتا ہے اور رام بھروسے بھی۔دولت والے اپنی دولت کے بل بوتے پر آدمیوں کا ضمیر بھی خرید لیتے ہیں اور ان کی طاقت بھی۔

شوکت صدیقی نے کمین گاہ میں اس کا بھی اشارہ دیا ہے کہ محنت کا عادی شخص جو جسمانی قوت بھی رکھتا ہو اگر بیکاری کا شکار ہو جائے تو اس کی طاقت غلط راستہ بھی اختیار کر لیتی ہے۔یہ طاقت اسے عواقب سے بے نیاز بھی کر دیتی ہے۔رام بلی کے ساتھ ایسا ہی ہوا اس نے ترلوکی چند کی سوتیلی ماں کے ساتھ تعلقات قائم کر لئے۔ترلوکی چند کے لئے کام کرتے ہوئے وہ اپنی حیثیت بھول گیا اور اس کے نتیجے میں رام بھروسے کے ذریعے ترلوکی چند نے رام بلی کو اپنے راستے سے ہٹا دیا۔(۴۶)''ایسے معاشرے میں رام بلی جیسے قہرمانی صفات رکھنے والے کردار بھی استحصالی نظام کا ایسا کارندہ بن جاتے ہیں کہ خود ان کا انجام شکست و ریخت اور موت کے سوا کچھ نہیں۔'' رام بلی کا انجام عبرتناک بھی ہے اور عبرت آموز بھی۔لیکن سرمایہ دارانہ معاشرے کی یہ خصوصیت ہے، یہ رحم سے خالی اور انسانیت سے عاری استحصالی معاشرہ ہے۔

شوکت صدیقی کے افسانوی ادب کا بڑا حصہ اگرچہ جاگیردارانہ اور سرمایہ دارانہ معاشرے میں انسان کی ناقدری اور اس کے استحصال کی مختلف صورتوں کا اظہار ہے لیکن ان کے افسانوی ادب میں جرائم کی دنیا سے وابستہ اور معاشرے کے ٹھکرائے ہوئے لوگ اپنی زندگی کی روش سے نفرت بھی کرتے ہیں۔اگرچہ وہ اپنے ضمیر کے خلاف دوسروں کے احکامات کی تعمیل کرتے ہوئے قتل کے مرتکب ہوتے ہیں،معصوم زندگیوں کو تباہ و برباد کرتے ہیں لیکن ان تمام غیر اخلاقی اور غیر انسانی حرکات کے مرتکب ہوتے ہوئے بھی ان کی زندگی میں ایک ایسا موڑ آتا ہے جب ندامت اور پچھتاوا انہیں گھیر لیتا ہے۔ان کے اندر کا انسان جاگ اٹھتا ہے،ان کے دل کے کسی گوشے میں چھپی ہوئی یہ آرزو بیدار ہوتی ہے کہ وہ مجرمانہ زندگی ترک کر دیں، باعزت شہریوں کی طرح زندگی گزاریں، ان کا اپنا گھر ہو،ان کی اپنی چھوٹی سی دنیا ہو۔لیکن معاشرہ انہیں اس کی اجازت نہیں دیتا یا تو وہ مجرمانہ زندگی گزارنے پر مجبور کر دیئے جاتے ہیں یا پھر ان سے کام لینے والے اور انہیں آلۂ کار بنانے والے ان سے ہمیشہ کے لئے نجات حاصل کر لیتے ہیں۔

شوکت صدیقی کے افسانوی ادب میں جرائم پیشہ کردار کافی پیش کیے گئے ہیں۔ ان جرائم پیشہ کرداروں سے جرائم کے بارے میں شوکت صدیقی کے اپنے مخصوص نظریات کی نمائندگی ہوتی ہے۔ ان جرائم پیشہ افراد کی وساطت سے شوکت صدیقی نے معاشرے کے ان مجرموں کی نقاب کشائی کی ہے جو معصوم انسانوں کو آلۂ کار بنا کر اپنا مقصد پورا کرتے ہیں۔ یہ وہ معزز لوگ ہیں جن کا ظاہر تو بہت روشن ہے لیکن باطن سیاہ ہے۔ ان پر کوئی انگلی نہیں اٹھا سکتا۔ وہ چین کی زندگی گزارتے ہیں، نیک نامی کماتے ہیں۔ انہیں کبھی پشیمانی نہیں ہوتی، وہ کبھی مڑ کر پیچھے نہیں دیکھتے، ان کا ضمیر انہیں تنگ نہیں کرتا لیکن رام بلی جیسے لوگ بھی ہیں جن کا ظاہر تو مکروہ اور گھناؤنا ہے لیکن ان کے باطن کی انسانیت کبھی نہیں مرتی۔

کمین گاہ شوکت صدیقی کے نظریات اور فلسفۂ حیات کا نمائندہ ناولٹ ہے، یہاں ان کے تصورات واضح صورت میں موجود ہیں۔ کمین گاہ میں شوکت صدیقی نے سرمایہ دارانہ نظام کی بھرپور تصویریں پیش کی ہیں۔ یہاں سرمایہ داروں اور صنعت کاروں کی پر تعیش زندگی اور اخلاقی پستیوں کے مناظر بھی ملتے ہیں۔ سیٹھ ترلوکی چند نہ صرف یہ کہ طوائفوں کے کوٹھے پر دادِ عیش دیتا ہے بلکہ انہیں جب چاہے اٹھوا کر وہ حبس بے جا میں رکھتا ہے۔ یہ استحصال کی وہ صورتیں ہیں جو اس نظام کی عام خصوصیتیں ہیں۔ سیٹھ ترلوکی چند کی سوتیلی ماں جسے رانی بوا کہا جاتا ہے، اگرچہ بیوہ ہے، لیکن رام بلی کو اپنی نفسانی خواہشات پورا کرنے کے لئے اپنا شکار بناتی ہے۔ اسے ولایتی شراب اور اچھے اچھے کھانوں کے ذریعہ اس طرح اپنے قابو میں کرتی ہے کہ وہ اپنا انجام بھول کر جامے سے باہر ہو جاتا ہے اور آخر کار کووں اور جنگلی جانوروں کا لقمہ بن جاتا ہے۔

دراصل شوکت صدیقی نے کمین گاہ کے ذریعہ سرمایہ دارانہ نظام کی خرابیوں کے جو مناظر پیش کیے ہیں وہ اصلیت اور حقیقت پر مبنی ہیں۔ وہ کمین گاہ میں اس معاشرے کی اندرونی اور ظاہری کیفیتوں کو کامیابی سے پیش کرتے ہیں۔ کمین گاہ کے تجزیے میں سرمایہ دار اور مزدور کی آویزش کے ساتھ ہی مزدور طبقے کی سرمایہ داروں کے خلاف محاذ آرائیاں اور ان کی منصوبہ بندیاں ایک نئے دور کے آغاز کا اشارہ بن جاتی ہیں۔ مزدوروں کی بیداری اور ان کی جدوجہد کمین گاہ میں شوکت صدیقی کے فن کے اثباتی و روشن پہلو اور انسانی جہت کو نمایاں کرتی ہے۔ اگرچہ اس ناولٹ کا اختتام المیے پر ہوتا ہے لیکن یہ انجام منفی اثرات کا حامل نہیں۔ استحصال اور دہشت کے جلو میں مزدوروں کی جدوجہد، ان کی بیداری اور حالات کو بدلنے کا عزم ایک خوش آئند مستقبل کا اشارہ بن جاتا ہے۔ سماجی بنیادوں کی تبدیلی کا تصور شوکت صدیقی کے نظریۂ فن اور فلسفۂ حیات کی اساس اور بنیاد ہے۔ ان کی تمام تخلیقات میں اسے دیکھا، سمجھا اور محسوس کیا جا سکتا ہے۔

چار دیواری

شوکت صدیقی پہلے ایک ناول 'کوکا بیلی' کے عنوان سے لکھ چکے تھے۔ لیکن بعض وجوہات کی بناء پر یہ ناول انہیں مطمئن نہ کر سکا۔ شوکت صدیقی کا تعلق لکھنؤ سے ہے اور 'کوکا بیلی' کا موضوع بھی لکھنؤ کا جاگیردارانہ معاشرہ تھا۔ اس معاشرہ کے حوالے سے جو خامیاں اور خرابیاں اس ماحول کی خصوصیات تھیں، شوکت صدیقی نے اسے 'کوکا بیلی' میں پیش کرنا چاہا۔ انہیں یہ احساس تھا کہ سرشار کے فسانۂ آزاد سے لے کر مرزا رسوا کے ناول امراؤ جانِ ادا تک لکھنوی معاشرے کی عکاسی ملتی ہے، بعد میں قرۃ العین حیدر اور ڈاکٹر احسن فاروقی نے بھی اس معاشرے کی ترجمانی کی ہے۔ 'کوکا بیلی' اس اعتبار سے اس معیار کا نہ تھا، یہ احساس ان کے دل میں کچھ اس طرح جاگزیں ہوا کہ انھوں نے 'کوکا بیلی' کو دوبارہ 'چار دیواری' کے نام سے لکھا۔ کہانی کا بنیادی ڈھانچہ تو دونوں میں ایک ہی ہے لیکن اکثر مقامات پر تبدیلی بھی کی، کردار کے ناموں میں بھی تھوڑی سی تبدیلی ملتی ہے۔ 'کوکا بیلی' میں واقعات کے بیان میں اختصار سے کام لیا گیا تھا لیکن 'چار دیواری' میں واقعات میں پھیلاؤ ملتا ہے۔ اختتام بھی دونوں ناولوں کا مختلف ہے۔ جیسا کہ 'چار دیواری' کے عنوان سے ظاہر ہے شوکت صدیقی نے لکھنؤ کے جاگیردارانہ معاشرے کے زوال اور انحطاط کو نہیں پیش کیا۔ شوکت صدیقی کا موضوع مختلف ہے۔ انھوں نے 'چار دیواری' میں لکھنوی معاشرے میں عورتوں کی توہم پرستی، ضعیف الاعتقادی اور جہالت کو موضوع بنایا ہے اور اس کے ذریعہ اس معاشرے کی گھٹن، نمود و نمائش اور اخلاقی زوال کی عکاسی کی ہے۔ 'چار دیواری' میں شوکت صدیقی نے لکھنؤ کی معاشرتی زندگی کے ہر پہلو کو بڑی واقفیت سے بیان کیا ہے۔ خاص کر لکھنوی تہذیب کے حوالے سے تاریخی واقعات، رسم و رواج، میلوں ٹھیلوں، تقریب اور تہواروں کی حقیقی مصوری کی ہے۔ بہرصورت ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ 'کوکا بیلی' وہ ابتدائی زمین ہے جسے بنیاد بنا کر 'چار دیواری' میں لکھنؤ کی معاشرتی زندگی کو زیادہ پختگی اور وسعت کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ ہم اسے 'کوکا بیلی' کی تشکیل نو بھی کہہ سکتے ہیں۔

شوکت صدیقی نے لکھنؤ کی جس زندگی کو 'چار دیواری' میں پیش کیا ہے۔ وہ دوسرے ناول نگاروں کا موضوع بھی بنی ہے۔ تقسیم کے بعد ڈاکٹر احسن فاروقی نے شام اودھ میں لکھنوی معاشرت کی عکاسی کی، شام اودھ ۱۹۴۸ء میں شائع ہوا۔ قرۃ العین حیدر کے نالوں 'میرے بھی صنم خانے'، 'آخر شب کے ہم سفر'، 'چاندنی بیگم' اور 'گردش رنگ چمن' میں قدیم لکھنؤ کی جھلکیاں بھی ہیں اور جدید لکھنؤ کے پس منظر میں زندگی کی بدلتی ہوئی قدروں کے علاوہ معاشی اور معاشرتی زندگی کے نقوش بھی ملتے ہیں۔

شوکت صدیقی کا موضوع بھی لکھنؤ کا جاگیردارانہ معاشرہ اور ثقافتی رنگارنگی ہے۔ لیکن یہاں لکھنؤ کے عالیشان محلسراؤں میں توہمات، اور فرسودہ عقائد کی زنجیروں میں جکڑے ہوئے نواب اور ان کی بیگمات ہیں، مامائیں، اصیلیں مغلانیاں اور خدمت گار ہیں۔ شوکت صدیقی نے 'چار دیواری' میں لکھنؤ کی جو تصویریں پیش کی ہیں وہ 'شام اودھ' اور 'میرے بھی صنم خانے' سے بہت حد تک مختلف ہیں۔ یہاں ایک پراسراریت اور داستانوں جیسی طلسمی فضا کا احساس ہوتا ہے۔ لیکن اس پراسراریت کے باوجود یہ کردار حقیقی رنگ روپ رکھتے ہیں۔ (۴۷) ''شوکت صدیقی نے کرداروں کے کوائف حقیقی زندگی سے حاصل کئے ہیں لیکن اس کے گرد جو طلسماتی جال بنا ہے وہ ان کے فنکارانہ خیال کے علاوہ خود اس تہذیب کی خصوصیت بھی ہے۔''

'چار دیواری' میں داستانوں کی طلسمی فضا کا احساس اس لئے بھی ہوتا ہے کہ لکھنؤ کی معاشرتی زندگی میں توہم پرستی اور ضعیف

الاعتقادی گھر کر چکی تھی۔ خاص کر محلسراؤں میں رہنے والی بیگمات، توہمات پرستی کا شکار تھیں۔ چونکہ وہ تعلیم سے بے بہرہ تھیں، لہٰذا تعویذ گنڈوں اور پیروں، فقیروں پر یقین اور اعتماد اتنا پختہ ہوتا تھا کہ وہ ہر مسئلے کے حل کے لئے مزاروں کی خاک چھانتیں اور فقیروں اور پیروں سے رجوع کرتی تھیں۔

جب ہم 'چار دیواری' کا تجزیہ کرتے ہیں تو ایک خاص بات یہ سامنے آتی ہے کہ 'خدا کی بستی'، 'جانگلوس' اور 'چار دیواری' اگر چہ موضوعات کے لحاظ سے بہت مختلف ناول ہیں لیکن ایک چیز جو ان میں مشترک ہے وہ شوکت صدیقی کی سماجی حقیقت نگاری ہے۔ 'چار دیواری' نہ صرف لکھنؤ کی زوال آمادہ تہذیب اور سماجی زندگی کے مختلف رویوں کا ترجمان ہے بلکہ اس میں سماجی اور تہذیبی ارتقا کے آثار بھی ملتے ہیں۔ یہاں حضور بیگم اور طلعت آرا اگر ذہنی پسماندگی اور اوہام پرستی کی نمائندہ ہیں تو شہزادی ارجمند سلطانہ کو علم و آگہی کا نمائندہ کہنا چاہئے۔ اس کے علاوہ چار دیواری میں شوکت صدیقی نے طلسماتی فضا اور پراسراریت سے بھرپور ماحول تخلیق کیا ہے۔ ایک طرف تو وہ ہماری داستانی روایت سے قریب نظر آتے ہیں اور دوسری طرف طلسمی کرداروں کی تشکیل میں یہاں مرزا ہادی حسین رسوا کے اثرات بھی نظر آتے ہیں۔ رسوا کے ناول 'ذات شریف' میں جو پراسراریت اور طلسمی کیفیت ہے 'چار دیواری' میں شوکت صدیقی، رسوا سے قریب نظر آتے ہیں۔

مرزا رسوا نے اردو کے افسانوی ادب میں حقیقت نگاری کا ہی نہیں ناول نگاری کا بھی ایک معیار قائم کیا۔ اگر چہ ان کے تمام ناولوں میں ہی لکھنؤ کی تہذیب کی حقیقت سے بھرپور مرقع کشی ملتی ہے لیکن جہاں مرزا رسوا نے لکھنؤ کے کوچہ و بازار، بدلتی ہوئی رتوں اور تیج تہوار کا ذکر کیا ہے اور اس کی منظر کشی کی ہے وہاں ان کے یہاں پراسراریت اور طلسمی ماحول کا بھی احساس ہوتا ہے۔ مرزا رسوا قاری کی دلچسپی برقرار رکھنے اور اسے بڑھانے کے گر سے واقف تھے۔ 'خونی شہزادہ' مرزا رسوا کا ایسا طبع زاد ناول ہے جو بے حد پراسرار واقعات پر مبنی ہے۔ مرزا رسوا نے اپنے ایک اور ناول 'ذات شریف' میں بھی طلسمی ماحول پیدا کیا ہے۔ اس میں شاہ جن کے وزیر کی بیٹی سبز قبا کو ناول میں پری بنا کر دکھایا گیا ہے، جس کے لئے ایک سبز کمرہ آراستہ ہوا ہے (۴۸) ''نواب صاحب یہاں غسل کے بعد کپڑے بدل کے ٹھیک بارہ بجے کمرے میں داخل ہوتے تھے۔ طلسمی دروازے کی طرف منہ کر کے پلنگڑی پر بیٹھتے تھے۔ چند دقیقوں کے بعد الارم بجتا تھا، نواب صاحب طلسمی صندوقچے کا قفل کھولتے تھے، اس وقت معمولاً ایک شیشہ شراب قاف کا ملتا تھا۔ اس کو ایک زمردی پیالی میں جرعہ جرعہ کر کے نوش کرتے تھے اور پھر عالم سرور میں اپنی جگہ پر بیٹھ کر جھوما کرتے تھے............ طلسمی دروازے کی طرف سے ہارمونیم اور پیانو کے بجنے کی آواز آتی تھی۔ کبھی ایسا معلوم ہوتا تھا جیسے کوئی ناچ رہا ہے۔ گتیں اور توڑے صاف سنائی دیتے ہیں، کبھی کبھی پری کا بھی دیدار ہو جاتا تھا۔ پری کا لباس دھانی یا سبز کچھ و ستارے ٹکے ہوئے سبز روشنی میں ستاروں کا چمکنا عجیب بہار دیتا تھا۔''

'ذات شریف' میں خود لکھنؤ کے بارے میں مرزا رسوا نے لکھا ہے (۴۹) ''کیمیا گری کے فن کو اب دنیا لغو سمجھتی ہے، یہاں ہر محلے میں دو تین کیمیا گر آپ کو مل سکتے ہیں جن کو اپنے بنائے ہوئے سونے میں ایک آنچ کی کسر کا شبہ بھی نہیں ہے۔ منوں خیالی سونا روز بنتا ہے اور بک جاتا ہے۔ گو کہ وصول کچھ نہ ہو، جن و پری کی تسخیر کا شوق تیس چالیس برس پہلے بہت تھا اب ایسے لوگ کم ہیں مگر پھر بھی بہ نسبت اور شہروں کے بہت ہیں۔''

شوکت صدیقی کے ناول 'چار دیواری' میں پروفیسر سانیال کا کردار اور اس کے گرد بنا ہوا طلسماتی جال اس سے کچھ مماثلت رکھتا

ہے لیکن شوکت صدیقی کے یہاں طلسماتی ماحول کے باوجود واقعات اور کردار معاشرے کی حقیقتوں کو زیادہ گہرائی کے ساتھ پیش کرتے ہیں۔ پروفیسر سانیال اگرچہ ارجمند سلطانہ کی ذہنی اختراع ہے لیکن اس سے ایک طرف تو ارجمند سلطانہ کی افسانہ گڑھنے والی طبیعت کا اندازہ ہوتا ہے، دوسری طرف اس کا احساس ہوتا ہے کہ وہ نئے زمانے کی تعلیم یافتہ اور ایسی عیاش طبع عورت ہے۔ جس نے شادی تو نہیں کی لیکن بے انتہا دولت کے بل بوتے پر وہ عمر ڈھلنے کے بعد بھی عیاشی کرتی ہے اور اپنے شریکِ بستر کے ساتھ خواب گاہ میں رات گزارنے کے بعد صبح ہوتے ہی اسے موت کے گھاٹ اتروادیتی ہے۔ ارجمند سلطانہ کے کارندے اس کا کام تمام کر کے اسے زمین کھود کر دبا دیتے ہیں۔ یوں تو 'چاردیواری' میں واقعات کی بنت، کرداروں کے ارتقا، ماحول کی منظر کشی میں ہر جگہ سنسنی خیزی اور پراسراریت کا احساس ہوتا ہے لیکن پروفیسر سانیال کا ارجمند سلطانہ سے اس کے بیان کے مطابق اپنی بیٹی کی زندگی کی خاطر ایک سال قرض لینا اس ناول کی سنسنی خیزی اور پراسراریت کا نقطۂ عروج ہے۔ یہ کہا جاسکتا ہے کہ یہ سنسنی خیزی اور پراسراریت حقیقت سے دور ہے لیکن شوکت صدیقی کی خوبی یہ ہے کہ انھوں نے اسے بھی زندگی اور حقیقت کی تصویر بنادیا ہے۔ وہ جس ماحول اور جس دنیا کے خوب وزشت کو بیان کرنا چاہتے ہیں اس کے لئے ایک سماجی حقیقت نگار کے لئے ضروری ہے کہ وہ اس زندگی کے کئی رخ ہمارے سامنے لائے۔ 'چاردیواری' جب لکھی گئی تو ایک دنیا جو قدیم تھی، آخری سانسیں لے رہی تھی اور ایک نئی دنیا جنم لے رہی تھی۔ شوکت صدیقی کا لکھنؤ وہ لکھنؤ ہے جہاں قدیم دنیا کے ساتھ ایک جدید دنیا کا احساس بھی ہوتا ہے۔ اگرچہ حضور بیگم، طلعت آرا، قیصر مرزا، نواب تقی اور ان کے آس پاس کے لوگ توہم پرستی، قدامت اور روایت سے چمٹے ہوئے ہیں لیکن ارجمند سلطانہ ایک تعلیم یافتہ، نڈر اور نئے زمانے کی وہ عورت نظر آتی ہے جو روایت پرستی اور ضعیف الاعتقادی سے دور تھی۔ اس کے والد راجہ یاور علی خان انگلستان کے تعلیم یافتہ اور انگریزوں کے یار وفادار تھے۔ شوکت صدیقی نے یاور علی خان کی سیرت کے بیان میں تاریخی حقائق سے بھی کام لیا ہے۔

یاور علی خان کے والد بھی انگریز نواز تھے، جہاں انھوں نے چاردیواری میں دم توڑتے ہوئے جاگیردارانہ نظام، تباہ حال نوابوں اور مٹتی ہوئی جاگیردارانہ سماج کی خرابیوں کو حقیقت نگاری کے ذریعہ ابھارا ہے۔ وہاں اس میں تاریخ کے اوراق اور ایام گزشتہ کی جھلکیاں بھی دکھائی ہیں۔ نئے لکھنؤ میں جو طبقہ ابھر رہا تھا وہ وہی تھا جس نے اودھ پر انگریزوں کی عمل داری کو مضبوط کرنے میں انگریزوں کا ہاتھ بٹایا۔ (۵۰) ''وہ بھی اپنے والد کی طرح انگریز حکمرانوں کے نہ صرف وفادار تھے بلکہ جاں نثاروں میں شمار کئے جاتے تھے، اسی جاں نثاری سے متاثر ہوکر انگریز گورنر نے ایک بار ان کو صوبائی لیجسلیٹو اسمبلی کا رکن بھی نامزد کیا تھا لیکن یہ اعزاز وہ حاصل نہ کرسکے۔ عین وقت پر قرعہ فال نواب سر احمد خان چھتاری کے حق میں نکلا۔ ان کی جاں نثاری زیادہ معتبر اور مستند تھی اور اس حد تک تھی کہ وہ ترقی کر کے کچھ مدت تک گورنر کے منصب پر بھی فائز رہے۔ تاج برطانیہ کا ایک ہیرا بن کر رخشندہ اور تابندہ ہوئے۔'' یہاں شوکت صدیقی کی حقیقت نگاری طنز کی وجہ سے زیادہ اثر آفریں ہوجاتی ہے۔ انگریزوں نے جاگیردارانہ نظام سے اپنی حکومت کو طاقتور ہی نہیں بنایا بلکہ قدیم جاگیردارانہ نظام میں جو اچھے عناصر تھے مثلاً سخاوت، رحم دلی اور عدل وانصاف ان کی جگہ ظلم، شقاوت اور بے رحمی کو پنپنے کا موقع دیا۔ انگریزوں کو رحم دل اور احمق نوابوں کی نہیں بلکہ ایسے خود پرست نوابوں اور جاگیرداروں کی ضرورت تھی جو برصغیر میں اپنے کرتوتوں کے ذریعہ عوام الناس پر غلبہ حاصل کریں۔

ارجمند سلطانہ اور حضور بیگم کا دو مختلف دنیاؤں سے تعلق تھا۔ (۵۱) ''حضور بیگم جس قدر قدامت پسند اور کم علم تھیں، ارجمند سلطانہ اسی قدر روشن خیال اور تعلیم یافتہ تھیں۔ انھوں نے ابتدائی تعلیم لکھنؤ کے لارنیٹو کونونٹ میں حاصل کی تھی۔ جونیئر کیمبرج، دہرہ دون کیمبرج

اسکول سے کر چکی تھیں۔ کچھ عرصے تک ان کی تربیت ایک انگریز گورنس کی نگرانی میں ہو چکی تھی۔''

(۵۲)''یاور علی خان نے اپنی بیٹی ارجمند سلطانہ پر کبھی روک ٹوک یا پابندی عائد نہ کی۔ جوان ہونے پر بھی نہ کی، وہ آزادی سے گھومتی پھرتیں، نینی تال میں ہوتیں تو جھیل پر کشتی رانی کرتیں، تلی تال سے ملی تال اور ملی تال سے تلی تال جاتیں، صبح وشام جھیل کے کنارے گھڑسواری کرتیں، یاٹ کلب کی بھی باقاعدہ ممبر تھیں، بادبانی کشتیوں کی دوڑ ہوتی تو اس میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیتیں۔''

حضور بیگم کی دنیا چار دیواری کی دنیا تھی، جہاں بھوت، پریت اور جناتوں کے سوا کسی چیز کا گزر نہیں۔ یہاں تک کہ جب نواب صاحب کے بھائی نواب تقی کی سازش کے ذریعہ نواب صاحب کی موت زہر خورانی سے واقع ہو جاتی ہے تو بھی اسے جناتوں، چڑیلوں اور بدروح کے سر منڈھ دیا جاتا ہے۔ عقل وفہم سے ان کو کوئی واسطہ نہیں، ان کی زندگی جس دائرے میں گھومتی ہے، وہ بے بنیاد عقائد، توہم پرستی، جہالت اور جھوٹی آن بان پر مشتمل ہے۔ حضور بیگم کی توہم پرستی اور جنوں اور بھوت پریتوں پر یقین اتنا پختہ تھا کہ طلعت آرا کو اتفاقاً چھت پر دیکھ کر قیصر مرزا نے اس کی بے وقوفی اور توہم پرستی سے فائدہ اٹھایا اور اپنے دوست آغا جانی کی مدد سے خود کو شہزادہ گل رخ، جنوں کا شہزادہ ظاہر کیا اور اس طرح اس چار دیواری کی سادہ لوح لڑکی کو تباہ کرنے میں کوئی کسر نہیں اٹھا رکھی۔ طلعت آرا جو حضور بیگم کی چہیتی بیٹی اور اسی ماحول کی پروردہ تھی، اس نے خاموشی کے ساتھ خود کو قیصر مرزا کے حوالے کر دیا۔ طلعت آرا کی گمشدگی پھر اس کے عروسی جوڑے میں واپسی کو حضور بیگم جنوں کی کرامت سمجھتی رہیں۔ اس لئے کہ ان کی عقل کی سرحد یہیں تک تھی۔

'چار دیواری' میں صرف طبقہ امرا کی خواتین ہی نہیں بلکہ مامائیں اور مغلانیاں بھی ہیں اور یہاں یہ بتایا گیا ہے کہ یہ مامائیں اور خدمت گار عورتیں جو بظاہر حویلی کے مکینوں کی خدمت پر مامور ہیں، انہیں نواب اور رئیس زادے دل بہلانے کے لئے بھی استعمال کرتے ہیں۔ ان کی بیگمات کو سارے حالات کا پتہ ہوتا ہے لیکن وہ چشم پوشی سے کام لیتی ہیں، اس لئے کہ انہیں یہ معلوم ہے کہ یہ معمولی عورتیں ان کی جگہ نہیں لے سکتیں، نہ ان کی اولاد کو کوئی مقام مل سکتا ہے۔ یہاں ہمیں ایک طرف لکھنؤ کے جاگیردارانہ معاشرے کے اخلاقی انحطاط کا پتہ چلتا ہے، دوسری طرف جس ذلت کی نگاہوں سے انہیں دیکھا جاتا ہے اور ان کی اولاد کو لاوارثوں کی طرح زندگی گزارنا ہوتی ہے اس سے ہمیں اس معاشرے کے جبر وظلم، تصنع اور ریاکاری کے رویّوں کا بھی اندازہ ہوتا ہے۔ نواب تقی کے دلاری سے تعلقات تھے، انھوں نے جمن کی پیدائش کے بعد پھر پلٹ کر بھی دلاری کی طرف نہیں دیکھا اور نہ کبھی اپنے بچوں خسرو اور طلعت آراء کی طرح جمن کی سرپرستی کی۔ شاہی زمانے میں اگر کسی لونڈی یا کنیز کے بطن سے بچہ پیدا ہوتا تو ان نوابوں میں اتنی اخلاقی جرأت تھی کہ وہ بچے کو نہ صرف اپناتے بلکہ اس لونڈی یا کنیز کو حرم میں داخل کر کے شاہی خطابات دئے جاتے اور اس کا درجہ بادشاہ کی بیگم کا ہوتا۔ لیکن نواب تقی صرف نام کے نواب تھے، نوابوں کی وضع داری کا اقتدار کے ختم ہوتے ہی خاتمہ ہو چکا تھا۔ (۵۳)''مگر اب شاہی نہ رہی تھی اور نہ ہی نواب تقی سریر آرائے سلطنت تھے، وہ اگر کچھ تھے تو شاہی خاندان کے آثارِ قدیمہ ہونے کے دعویدار تھے۔ وقت بدلا تو اقدار اور روایات بھی بدل گئیں، چنانچہ دلاری کے بیٹے کی پیدائش پر دھوم دھام کے بجائے خاموشی سے کام لیا گیا، ہر طرح کی پردہ پوشی کی گئی، داروغہ میر نصیر نے کارگزاری دکھائی اور اس خوش اسلوبی کا مظاہرہ کیا کہ مہترانی کو بچہ جنوائی اور نال کاٹنے کے صرف دو روپے کلدار دیئے اور نواب تقی کو اخراجات کی لمبی چوڑی فہرست دکھا کر سو روپے سے بھی زیادہ اینٹھ لئے۔''

شوکت صدیقی نے بھی سرشار کی طرح لکھنؤ کے معاشرتی تضادات پر روشنی ڈالی ہے لیکن سرشار کے یہاں امراء کا جو طبقہ ہے وہ

قدیم روایات اور اقدار کا پابند ہے۔ اس کی اخلاقی بے راہ روی میں بھی وضع داری کا پاس ہوتا ہے۔ لیکن شوکت صدیقی نے لکھنؤ کی جس جاگیردارانہ معاشرے پر چار دیواری میں روشنی ڈالی ہے، اس میں وضع داری، مروت اور انصاف کا فقدان ہے۔ یہ پرانی دنیا مفسدات سے بھری ہوئی ہے۔ اخلاقی نظام دیوالیہ ہو چکا ہے، محنت سے روزی حاصل کرنے کے بجائے نوابوں کے بیٹے پیر قلزم شاہ کی دعاؤں کے سہارے مایا کو جگانے اور پرانے دفینوں اور خزانوں کی تلاش پر کمر بستہ ہیں۔ قیصر مرزا کا تعلق نوابوں کے خاندان سے ہے، وہ نواب بوٹا کا بیٹا ہے۔ نواب بوٹا کی پوری جائیداد عیاشیوں اور شاہ خرچیوں کی نظر ہو چکی ہے۔ زمینوں پر مہاجن کا قرض اتنا ہو چکا ہے کہ قرقی کی نوبت ہے۔ اب ان کے فرزند قیصر مرزا اپنے دوست آغا جانی کی مدد سے دفینے کی تلاش میں محلسرا کے تہہ خانے میں کھدائی کر کے دولتمند بننا چاہتے ہیں۔ آغا جانی نواب صاحب کے مصاحب کا بیٹا تھا۔ یہاں ہم دیکھتے ہیں کہ گھٹیا اور پست طبقے کے لوگ کس طرح خاندانی لوگوں پر اثر انداز ہوتے ہیں اور انہیں غیر اخلاقی افعال پر اکساتے ہیں۔ طلعت آرا کے ساتھ قیصر مرزا نے جو دست درازی کی اور اس معصوم لڑکی کو جس طرح الو بنا کر اپنے دام میں گرفتار کیا، یہ سازش آغا جانی کے چلتے پرزے ذہن کی اختراع تھی۔ قیصر مرزا آغا جانی کے اشاروں پر چلتا تھا۔ اس طرح غیر اخلاقی رویہ، پیروں اور فقیروں پر یقین اور اعتقاد بھی اس معاشرے کی ٹوٹ پھوٹ کے عمل اور اخلاقی اقدار کی تنزلی کا پتہ دیتے ہیں۔

بظاہر تو یہ باتیں غیر حقیقی اور کچھ الف لیلیٰ کی داستان طرازی معلوم ہوتی ہیں لیکن اسے جاگیردارانہ معاشرہ کے انحطاط سے منسلک کر کے دیکھا جائے تو حقیقت کی کئی تہیں کھلتی ہیں۔ (۵۴) ''چار دیواری لکھنؤ کی الف لیلیٰ ہے۔ اس کی مجموعی فضا میں الف لیلیٰ کا اسلوب Dominate کرتا ہے۔ ایک کہانی سے دوسری کہانی جنم لیتی ہے۔'' ستار طاہر نے چار دیواری کو لکھنؤ کی الف لیلیٰ کہا ہے۔

بظاہر تو یہی معلوم ہوتا ہے لیکن درحقیقت ایسا نہیں۔ الف لیلیٰ میں تخیل کی کارفرمائی اور مافوق الفطرت عناصر کی حکمرانی ہے۔ شوکت صدیقی کے چار دیواری میں ہمیں ایک مخصوص معاشرے کی سماجی، ثقافتی اور تاریخی حقائق کی جھلکیاں ملتی ہیں۔ الف لیلیٰ کا ایک رخ حقیقت سے فرار ہے۔ لیکن چار دیواری میں شوکت صدیقی نے حقیقت سے آنکھیں چرانے کی کوشش نہیں کی بلکہ افسانے میں حقیقت کا رنگ بھرا ہے۔ اگرچہ یہاں پراسراریت ہے اور ہر قسم کے اعلیٰ اور ادنیٰ کردار ہیں، جن کے ذریعے بہت سی پراسرار کہانیاں جنم لیتی ہیں، لیکن یہ سب کچھ بلاوجہ نہیں، ان کا اپنا پس منظر ہے اور یہ کہانیاں مکمل اکائی کی صورت میں ناول کی فطری نشوونما اور بنیادی موضوع کو آگے بڑھاتی ہیں۔

شوکت صدیقی کی حقیقت نگاری چار دیواری میں بھی اسی طرح موجود ہے جس طرح دوسرے ناولوں میں۔ انھوں نے چار دیواری میں معاشرے کے برے اور اچھے دونوں پہلوؤں کو دکھایا ہے، لیکن ہر جگہ ان کا انداز معروضی ہے۔ مصنف نے بے لاگ حقیقتوں کو اپنی ذات سے الگ کر کے دیکھا ہے۔

چار دیواری میں انھوں نے زندگی کو آگے بڑھتے اور نئے نظام سے ہم آہنگ ہوتے دکھایا ہے۔ خاص طور سے یہ تبدیلی طلعت آرا کے کردار میں بہت نمایاں اور واضح ہے۔ اس کی پرورش ایسے ماحول میں ہوئی تھی جہاں بھوت، پریت اور جن بھوتوں کے سوا کوئی تصور موجود نہیں، ساری اچھائی اور برائی کا ذمہ دار انہیں سمجھا جاتا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ جب قیصر مرزا جنوں کے شہزادے کا روپ دھار کر طلعت آرا کے سامنے آتا ہے تو وہ آغا جانی سے خوف زدہ ہو کر اس کے قدموں میں گر پڑتی ہے۔ (۵۵) ''آغا سے تو وہ اتنی دہشت زدہ ہوئیں کہ اٹھ

کر میرے پیروں پر گر پڑیں، سسکیاں بھر کر گڑ گڑانے لگیں، میری خطا معاف کر دیجئے میں اب کبھی بے ادبی نہیں کروں گی۔''

لیکن علم و آگہی کی روشنی طلعت آرا کو وہم و گمان کے دنیا سے باہر لے آتی ہے۔ اس کی آنکھوں کے آگے سے توہم پرستی کا پردہ ہٹ جاتا ہے اور پھر ہم طلعت آرا کی بدلی ہوئی شخصیت کا وہ روپ بھی دیکھتے ہیں جو شادی کے بعد نظر آتا ہے اس کے شوہر نے اسے تعلیم کی جو روشنی دی وہ اس کے لئے بے حد کارآمد ثابت ہوئی۔ تعلیم اور نئی روشنی کی جھلک نے اس کی سوچ میں انقلاب پیدا کر دیا تھا، وہ توہمات اور گھٹن سے نجات پانے والی، ایک بدلی ہوئی لڑکی کے روپ میں اس وقت ہمارے سامنے آتی ہے جب قیصر مرزا پھر ایک بار اسے اپنی سازش کا شکار بنانے کی کوشش کرتا ہے۔ لیکن طلعت آرا جو وہم و گمان کی دنیا سے نکل کر حقیقت کی ٹھوس سرزمین پر قدم رکھ چکی تھی اس نے قیصر مرزا کی امیدوں پر پانی پھیر دیا۔ اس نے دوٹوک الفاظ میں قیصر مرزا پر یہ حقیقت واضح کر دی کہ وہ محلسرا کی معصوم اور انجان طلعت آرا نہیں بلکہ رانی حیدر گڑھ ہے اور یہ عشرت منزل نہیں، ریاست حیدر گڑھ کا محل ہے اور یہ اتنی خطرناک جگہ ہے کہ یہاں سے کسی کا زندہ بچ نکلنا ممکن ہی نہیں۔

طلعت آرا کے کردار کا یہ تیکھا پن، اس کا طاقتور لب ولہجہ، شوکت صدیقی کی حقیقت نگاری کا اہم پہلو ہے۔ یہاں اس کا اندازہ ہوتا ہے کہ توہم پرستی کی وجہ جہالت اور تعلیم کا فقدان ہے۔ ماحول اور تربیت کے اثرات نے طلعت آرا کو ڈرپوک اور بزدل بنا دیا تھا لیکن جب ماحول بدلا، علم و آگہی کی روشنی حاصل ہوئی تو اس کی سوچ نے حقیقت پسندی کا رنگ اختیار کیا اور یہ جان لینے کے بعد بھی کہ قیصر مرزا سے اس کا جو بیٹا گلفام تھا، اس کی جان اس کے شوہر نے لی ہے اب جبکہ وہ دوبارہ حاملہ تھی اس نے شوہر سے علیحدگی کا خیال دل سے نکال دیا۔ (۵۶) ''اس انکشاف کے بعد میں نے شوہر سے علیحدگی کا خیال دل سے نکال دیا، میں نہیں چاہتی کہ گلفام کی طرح وہ بھی باپ کی شفقت سے محروم رہے۔'' طلعت آرا کی حقیقت پسندی کا یہ پہلو کردار نگاری کے اعتبار سے بھی بہت اچھا پہلو ہے۔

شوکت صدیقی نے جہاں اس زوال آمادہ معاشرے کی سوچ اور اس کی گھٹن، ناآسودگی اور معاشی تباہ حالی کو پیش کیا ہے وہاں ایک حقیقت نگار کے لئے یہ ممکن ہی نہیں کہ وہ جس دور کی زندگی کو بیان کر رہا ہو، اس کی خصوصیتوں کو، اس کے حقیقی پس منظر میں بیان نہ کرے۔ آغا جانی چلے کشی اور حویلی کے تہہ خانے میں دفینے کی تلاش میں دن رات ایک کر دیتا ہے، وہ مایا کو جگانے کے لئے پہلوٹی کے بچے کی قربانی پر بھی آمادہ ہو جاتا ہے، یہ اس دور کی معاشی بدحالی کا المناک پہلو ہے۔ آغا جانی قیصر مرزا کا دوست تھا لیکن وہ خاندانی رئیس نہ تھا۔ قیصر مرزا خاندانی نواب زادہ ہے، اگرچہ نوابی صرف نام کی رہ گئی تھی، جائیداد رہن ہو گئی تھی، قرض پر گذارا تھا، لیکن اکڑفوں ختم نہیں ہوئی تھی۔ دفینے کی تلاش میں ناکام ہو کر آغا نے معاشی بدحالی کا علاج ڈھونڈ لیا تھا، وہ جوتوں کی دکان پر نوکر ہو گیا اور اپنی محنت سے زندگی گزار رہا تھا۔ اس نے قیصر مرزا کو مشورہ دیا کہ وہ جوتوں کی دکان پر ملازمت کر لے لیکن قیصر مرزا نے اس کے ہمدردانہ مشورے کو دشمنی پر محمول کیا۔ (۵۷) ''تم یہ کہنا چاہتے ہو کہ پچاس روپے مہینے پر نوکری کر لوں، بھئی خوب دوستی کا حق ادا کیا، اماں جان سنیں گی تو سر پیٹ لیں گی، کہیں گی ہائے قیصر مرزا، تم نے خاندان کا نام خوب روشن کیا۔'' یہ وہ معاشرہ ہے جہاں دولت کے حصول کا آسان راستہ اختیار کیا جاتا ہے۔ یہاں محنت سے روٹی کمانا عار سمجھا جاتا ہے، لیکن طوائفوں کے کوٹھے پر سب کچھ گنوا کر بڑے بڑے نواب زادے پھر ان ہی طوائفوں کے دلال بن جانے میں کوئی ہتک نہیں سمجھتے۔ (۵۸) ''یہی تو سکندر نواب ہیں، دلبری کی چاہت میں لاکھ کا گھر خاک میں ملا دیا۔ آپ تو جانتے ہیں رنڈی بھلا کسی کی ہوئی ہے، یہ قلاش ہوئے تو دوسرے کے پہلو میں جا بیٹھی۔ میاں بات دراصل یہ ہے کہ جس طرح بائی اسکوپ کی فلموں کی

پبلیسیٹی ہوتی ہے، اسی طرح سکندر نواب بھی دلبری کی پبلیسیٹی کرتے ہیں۔''

لکھنؤ کے نوابوں اور رئیس زادوں کی یہ تصویریں جہاں تن آسانی اور اخلاقی گراوٹ کا حقیقی اظہار ہیں وہاں اس کا بھی احساس ہوتا ہے کہ علم ان کے پاس نہیں ہے۔ ہنر یا کسی پیشے کو اختیار کرنا کسرِ شان سمجھتے ہیں۔ آخر میں یہ ہوتا ہے کہ جس طوائف پر ساری دولت لٹاتے ہیں پھر اس کے دلال بن کر اس کی چوکھٹ پر اپنی زندگی گزار دیتے ہیں۔

نواب سکندر کی تصویر عبرت انگیز اور اخلاقی زوال کا آئینہ ہے۔(۵۹) ''نائکہ سے روزانہ بندھا ہوا کل دار ایک روپیہ وصول کریں گے، سیدھے کسی ٹھیکے پر پہنچیں گے، چار آنے کی افیم خریدیں گے، ایک آنے کی آدھ پاؤ بالائی خریدیں گے، چنڈو بازوں کے ساتھ بیٹھ کر افیم کی مدک تیار کریں گے، اس کا چھینٹا لگائیں گے اور بالائی کھائیں گے۔ روپے میں سے جو کچھ بچ جائے گا، اس سے کل گھر کا خرچ چلائیں گے۔'' دولت کے ساتھ اپنی عزت و ناموس بھی وہ طوائف کی قدموں پر ڈھیر کر دیتے ہیں۔

اس طرح عیاشیوں کے باعث وہ لٹ لٹا کر قلاّش ہو جاتے ہیں لیکن طوائف کا در نہیں چھوڑتے اور ان ہی جیسے نوابوں کی بے راہ روی اور عیاشیوں کے باعث پیٹ کی آگ بجھانے کے لئے خاندانی بیگمات بھی نائکہ بن جاتی ہیں اور بیٹیوں کی آبرو کا سودا کرتی ہیں۔ ان کے مرد محنت سے روزی کمانے کی جگہ طوائفوں کے دلال بننے کو ترجیح دیتے ہیں اور ان کی عورتیں کسی گھر کی ماما گیری کو اپنی خاندانی آن بان کے خلاف سمجھتی ہیں لیکن نائکہ بننے اور خانگی کا پیشہ اپنانے میں انہیں کوئی عار نہیں، وہ اپنی سیاہ کاریوں پر شرافت کا پردہ ڈالے چوری چھپے اپنا کاروبار چلاتی ہیں۔(۶۰) ''جس فخر النساء بیگم کی کسی نامحرم نے آواز تک نہ سنی تھی، اب خانگی کہلاتی ہے۔ جوان بیٹیوں کی خرچی کھاتی ہے، لعنت ہے ایسی زندگی پر۔'' ان کے لئے اپنی زندگی پر لعنت بھیجنا آسان ہے لیکن محنت سے روزی کمانا نہایت مشکل۔

شوکت صدیقی نے یہاں حقیقت کا وہ رخ بھی دکھایا ہے جس میں کرب ہے، حزن ہے، جھوٹی اخلاقی قدروں کا ماتم ہے۔ چار دیواری کے حوالے سے ہم اس دور کے لکھنؤ سے واقفیت حاصل کرتے ہیں، وہاں کے رسم و رواج، تقریبات، توہم پرستی، عیش پرستی، خاندانی جھگڑے، بسنت پنچمی کے تہوار، شاہ مینا کے عرس، تیراکی اور کشتی کے مقابلے کی متنوع اور رنگا رنگ تصویریں یہاں بکھری ہوئی ہیں۔ ساتھ ہی چار دیواری میں نئی دنیا بھی جنم لیتی دکھائی دیتی ہے، پرانی دنیا کی تصویریں اب پس منظر میں جا رہی ہیں اور اس کی جگہ لینے کے لئے نئی دنیا وجود میں آ رہی ہے۔

چار دیواری میں لکھنؤ کے جدید معاشرے کی تصویریں بھی ہیں، جس کے نمائندے یاور علی خان اور رانی ارجمند سلطانہ ہیں۔ انگریزوں نے برصغیر میں قدیم جاگیردارانہ اور زمیندارانہ نظام کو ختم نہیں کیا بلکہ برصغیر میں اپنی حکومت کی نمائندگی کے لئے ایسے جاگیردار طبقے کو ابھارا جو تعلیم حاصل کرنے ولایت جاتے تھے اور وہاں سے تعلیم کم اور انگریزوں کی رعونت اور افسر شاہی کی تعلیم زیادہ حاصل کر کے پلٹتے تھے۔

شوکت صدیقی نے 'چار دیواری' میں تصویر کے دونوں رخوں کو پیش کیا ہے اور کرداروں کے ذریعے اس عہد کے برے اور اچھے پہلوؤں کی عکاسی کی ہے۔ حقیقت نگاری کے اعتبار سے چار دیواری میں بھی ان کے فن کی سچائیاں اپنا اعتراف کرواتی ہیں اور اس کا احساس ہوتا ہے کہ 'چار دیواری' میں حیران کر دینے والے واقعات نے اسے اتنا دلچسپ بنا دیا ہے کہ یہ تحیر اور حیرت انگیزی پڑھنے والے کو اپنے حصار میں لے لیتی ہے اور یہی اس کی کامیابی کی دلیل ہے۔

شوکت صدیقی کی تحریروں کی خصوصیات

شوکت صدیقی کی تحریروں کی خصوصیات کا جب ہم جائزہ لیتے ہیں تو سب سے پہلے یہ بات نظر آتی ہے کہ وہ بنیادی طور پر ایک کہانی کار ہیں اور کہانی کی سب سے بڑی خصوصیت اس میں دلچسپی کے عناصر کی موجودگی اور تحریر کی روانی ہے۔ان کے افسانوی ادب کے موضوعات نہایت اہم ہیں، ان میں معاشرے کے تاریک اور سیاہ پہلوؤں کو پیش کیا گیا ہے۔ان کے بیان کردہ حقائق نہایت سنگین ہیں۔ لیکن وہ اپنی پُر اثر تحریر کی بدولت ان تمام سخت مقامات سے باآسانی گذر جاتے ہیں۔ان کے افسانوی ادب کو جو شہرت اور مقبولیت ملی اس میں ان کے تفصیلی مطالعہ کے ساتھ ساتھ ان کے صاف اور سلجھے ہوئے اندازِ بیاں کا ہاتھ بھی ہے۔

شوکت صدیقی کے فن کی سب سے بڑی خصوصیت بے لاگ حقیقت نگاری ہے۔وہ زندگی کی سچائیوں کو کسی فلسفے طرازی، علامت یا اشاریت کے بغیر سامنے لانے پر قادر ہیں۔اگر چہ ان کی تحریریں ایک سماجی تصوّر ضرور رکھتی ہیں، لیکن ان کی تحریروں میں رمزیت اور رومانیت کے عناصر کم ہیں۔ان کے افسانوی ادب میں ابلاغ کا خاص خیال رکھا گیا ہے، وہ اپنی بات کو دوسروں تک پہنچانے کا سلیقہ رکھتے ہیں۔میرے خیال میں ابلاغ کی خصوصیت ان کے افسانوی ادب کی سب سے اہم پہچان ہے۔وہ کسی مقام اور کسی جگہ بھی اپنے قاری کو نظر انداز نہیں کرتے، اسے ساتھ لیکر چلتے ہیں۔اگر چہ وہ اپنی تخلیقات میں اپنے مؤقف اور زندگی کے بنیادی تصور کو ایک لمحہ کے لئے فراموش نہیں کرتے لیکن یہ چیز کہیں مسلط نہیں کی جاتی بلکہ خود بخود سامنے آتی ہے۔عام قاری کے لئے ان کی کہانیاں ایسی کہانیاں ہیں جن میں دلچسپی کے عناصر موجود ہیں اور ایک عام آدمی سے لیکر پڑھے لکھے اور باشعور لوگوں تک ان کی تحریریں یکساں طور پر مقبول رہی ہیں۔

شوکت صدیقی نے اپنے افسانوں کا مواد زندگی کے مشاہدے اور مطالعہ سے حاصل کیا ہے، اس لئے ان کی تحریروں میں متنوع واقعات ملتے ہیں اور زندگی کی رنگا رنگی نظر آتی ہے۔ان کے افسانوی ادب میں کرداروں اور مکالموں میں بے حد ہم آہنگی ملتی ہے۔ وہ کرداروں کے سماجی مرتبے کے مطابق زبان استعمال کرتے ہیں۔طنزان کے اندازِ تحریر کی بڑی خصوصیت ہے، ہر بڑے فنکار اور کہانی کار کی طرح شوکت صدیقی نے طنز کے ذریعہ بیان میں زور و اثر پیدا کیا ہے۔(۶۱) ''جہاں تک طنز نگاری کے معیار کا سوال ہے اس میں کوئی شک نہیں کہ مصنف کے یہاں طنزیہ اسلوب کی تمام خوبیاں نظر آتی ہیں، جس میں بے ساختگی بھی ہے اور شگفتگی بھی، گہرائی بھی ہے اور گیرائی بھی۔'' اس بیان کی روشنی میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ طنز ان کی تحریر کی نمایاں خصوصیت ہے۔

شوکت صدیقی کی بعض تخلیقات داستانوں کی سی ضخامت رکھتی اور داستانی تحیّر خیزی اور پراسراریت کی حامل ہیں لیکن ان کا اندازِ تحریر الف لیلوی داستانوں جیسا نہیں بلکہ وہ سادگی اور روانی کے ساتھ واقعات کو پیش کرتے چلے جاتے ہیں۔شوکت صدیقی کے یہاں ہمیں کم سے کم لفظوں میں بہت کچھ کہہ جانے کا بھی احساس ہوتا ہے۔مختصر لفظوں میں وہ بڑے سے بڑے واقعات کے بیان پر قدرت رکھتے ہیں۔ان کی تحریر کی یہ خصوصیت خاص طور پر 'جانگلوس' میں بہت زیادہ نمایاں ہو کر سامنے آتی ہے، جس میں انھوں نے حقیقت کے بیان میں دستاویزیت کا انداز بھی اختیار کیا ہے۔پھر چونکہ یہ ناول پاکستان کی سرزمین کو پیش کرتا ہے لہٰذا اس میں پاکستان کے علاقوں میں بولی جانے

والی زبانوں سرائیکی، پنجابی، بلوچی، سندھی اور پشتو الفاظ کا ایک ذخیرہ بھی نظر آتا ہے۔ اس ناول کے تمام کردار اپنے اپنے علاقوں کی بولی میں گفتگو کرتے ہیں۔ ان کے یہاں رائج زبانوں کے مطالعے کا پہلو بھی نہایت اہم اور منفرد ہے۔ اردو زبان میں دوسری زبانوں کے لفظوں کو قبول کرنے کی بڑی صلاحیت ہے۔ جانگلوس میں شوکت صدیقی نے زبان کا جو روپ پیش کیا ہے اس سے ایک طرف تو ان کے مطالعے اور مشاہدے کی وسعت کا اندازہ ہوتا ہے، دوسری طرف پاکستانی اردو کے اس نمونے نے زبان کے دائرے کو جس طرح وسیع کیا ہے، اس کا اندازہ ہوتا ہے۔ واقعات کی طرح جانگلوس کی زبان بھی حقیقت کے قریب ہے اور اس سے ان کی حقیقت نگاری کو فروغ ملا ہے۔

ان کے طرزِ تحریر کی یہ بھی ایک خصوصیت ہے کہ وہ کسی بھی واقعے کی مناسبت سے جزئیات اور تفصیلات کو اس طرح پیش کرتے ہیں کہ ناہمواری کا احساس نہیں ہوتا۔ ان کی یہ خصوصیت پلاٹ کی تشکیل و تعمیر میں بھی ظاہر ہوتی ہے۔ وہ پورے ناول میں اپنے اندازِ تحریر کو برتنے پر قادر نظر آتے ہیں۔ وہ کرداروں کی ذہنی سطح، ماحول اور معاشرے کے اعتبار سے زبان استعمال کرتے ہیں۔ ان کے یہاں ہر کردار اپنی ذہنی سطح کے اعتبار سے گفتگو کرتا ہے۔ 'خدا کی بستی' میں غنڈوں اور جیب کتروں کی زبان اور پڑھے لکھے کرداروں کی زبان میں نمایاں فرق نظر آتا ہے۔ حقیقت نگاری کے اعتبار سے بھی زبان کا یہ استعمال موثر ثابت ہوتا ہے۔

شوکت صدیقی نے اپنے افسانوی ادب میں زیریں دنیا کے جن کرداروں کو پیش کیا ہے وہ جس زبان میں گفتگو کرتے ہیں، اس کی اپنی مخصوص اصطلاحات ہیں۔ اپنی زبان کی وجہ سے یہ جرائم پیشہ افراد ناول میں اپنی اور اپنے ماحول کی شناخت کرواتے ہیں۔ (۶۲) ''استاد پیڈرو نے پوچھا کیوں بے چکرم کتنی رقم ہے؟ یہ تو سالے اپنی زبان سے بتائیں گے نہیں، چکرم نے پوری رقم گن کر کہا ۵۵ روپے نو آنے ہیں اور رجسٹر میں درج کرنے لگا۔ استاد پیڈرو نے کہا بس کل تو تم بڑے فروٹ گئے تھے، آج کیا ہوا، آج تو صرف ایک ہی موقع لگا، کل چار دفعہ کاریگری کی تھی۔''

اس اندازِ تحریر سے جیب کتروں کی مخصوص کاروباری زبان اور ان کی مخصوص اصطلاحات کا اندازہ ہوتا ہے۔ ان جرائم پیشہ افراد کی آپس کی گفتگو میں گالیوں کا تبادلہ بھی آزادانہ ہوتا ہے۔ سالے، حرام زادے، حرام کے تخم ایسی گالیاں ان کرداروں کی زندگی اور ان کے ماحول کی ترجمانی کرتی ہیں۔ اگرچہ ان گالیوں سے کچھ دیر کے لئے طبیعت پر ناگواری کے اثرات مرتب ہوتے ہیں لیکن شاید مصنف کی یہ مجبوری ہے کہ موقع اور محل کے لحاظ سے گالیاں کرداروں کی اندرونی زندگی کے نقوش ابھارتی ہیں اور بیان کو حقیقت کے قریب لاتی ہیں۔

جانگلوس شوکت صدیقی کا بڑی کینوس پر لکھا ہوا ضخیم ناول ہے۔ یہاں بھی زبان اور پلاٹ میں مطابقت ہے۔ جانگلوس میں واقعات کے لحاظ سے ہی وسعت اور تنوع نہیں بلکہ زبان میں بھی غیر معمولی تنوع کا اظہار ملتا ہے۔ یہاں کرداروں کی ایک دنیا آباد ہے لیکن ناول کا ہر کردار اپنی زبان بولتا ہے اور خود اپنے ماحول اور معاشرے کی ترجمانی کرتا ہے۔ جانگلوس میں لالی اور رحیم داد جیسے جرائم پیشہ کردار اپنی زبان بولتے ہیں۔ (۶۳) ''تو نے مروا ہی دیا تھا رحیمے، سور دا پتر بالکل منہ پر کھڑا موت رہا تھا۔ رحیم داد نے منہ بگاڑ کر بے زاری سے کہا، پر تیری کھانسی نے تو بیڑہ ہی گرک کر دیا تھا وہ تو میں نے جھٹ تیرے منہ پر ہاتھ رکھ دیا ورنہ دونوں فیر جیل کی ہوا کھاتے، لالی اٹھ کر کھڑا ہو گیا، اس نے رحیم داد کا ہاتھ پکڑ کر کھینچا، اب یہیں بیٹھا رہے گا چھیتی کر، ابھی تو بہت چلنا ہے۔''

لسانی اعتبار سے جانگلوس کا دائرہ بیحد وسیع ہے یہاں زبان کے ذریعہ طبقات کی نشاندہی بھی ہوتی ہے۔ یہاں رسہ گیری کرنے والے 'جاگیردار بھی ہیں، اینٹوں کے بھٹے کے مالک اور پتھیرے بھی، مزارع، کمی اور سرکاری افسران بھی' اتنے بے شمار کرداروں کی حقیقی

زندگی کی تصویر کشی اور ان کی ذہنی اور نفسیاتی کیفیت کی ترجمانی کے لئے شوکت صدیقی نے نہایت حقیقی، سادہ اور دھیما لہجہ اختیار کیا ہے اور اسی حقیقت نگاری اور دھیمے پن نے ان کی تحریروں کو بیحد موثر اور دلنشین بنادیا ہے۔ بیان کی سادگی اور سچائی ان کی تحریروں کی اہم خصوصیت ہے۔ عبارت آرائی اور ابہام کا ان کی تحریروں میں دور دور پتہ نہیں ہوتا۔ ان کی توجہ کہانی پر ہوتی ہے جس کا تانا بانا وہ کرداروں کے گرد ہنر مندی سے بنتے ہیں اور اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ کہانی پر اپنی توجہ مرکوز رکھتے ہیں۔ زبان کی اہمیت ان کے یہاں ثانوی ہے۔ شوکت صدیقی نے اپنے افسانوی ادب میں زبان اور اندازِ تحریر کا جو نمونہ پیش کیا ہے ان کے افسانوی موضوعات کی طرح وہ بھی توجہ طلب، لائق تقلید اور دلچسپ ہے۔

سب سے بڑی بات یہ ہے کہ ان کے افسانوی ادب میں رومان کا شائبہ نہیں، بڑی کٹھن اور سنگین حقیقتوں کو انھوں نے موضوع بنایا ہے۔ ایسے موضوعات عام قاری کے لئے دلچسپ نہیں ہوتے لیکن ان موضوعات کو انھوں نے جس سادگی اور افہام و تفہیم کے ساتھ پیش کیا ہے، عام قاری اسے دلچسپی کے ساتھ پڑھتا ہے۔ شوکت صدیقی کے افسانوی ادب کی مقبولیت کا راز ان کے اندازِ تحریر کی بلاغت میں پوشیدہ ہے۔ اپنی بات دوسروں تک پہنچانے کا انہیں ڈھنگ آتا ہے۔ (۶۴) ''ہمیشہ لکھتے وقت میرے سامنے میرا قاری ہوتا ہے۔ میں چاہتا ہوں کہ جو کچھ لکھوں وہ اسے دلچسپی کے ساتھ پڑھے، کیونکہ میرے نقطۂ نظر سے افسانہ یا ناول کی پہلی شرط یہی ہے کہ اس میں Readability ہو۔ کامیاب افسانہ نگار وہ ہے جسے آپ شروع سے آخر تک دلچسپی سے پڑھتے چلے جائیں۔ یوں بھی فکشن، تفریحی ادب کے ذیل میں آتا ہے۔ آدمی اخبار معلومات کے لئے پڑھتا ہے لیکن ناول یا افسانے کو نصابی کتاب سمجھ کر نہیں پڑھتا بلکہ ذہنی آسودگی کے لئے پڑھتا ہے۔ یہ میرا اپنا نقطۂ نظر ہے، جس سے اختلاف ہوسکتا ہے۔''

مندرجہ بالا بیان کی روشنی میں شوکت صدیقی نے دو چیزوں کو اہمیت دی ہے۔ ایک تو قاری دوسرے تحریر کا پڑھے جانے کے لائق ہونا یعنی دلچسپی کے عناصر یعنی کہانی پن۔ انھوں نے ان دو شرائط کو اپنے افسانوی ادب میں ہمیشہ پیش نظر رکھا ہے یہی وجہ ہے کہ ان کی تحریریں ذہنی آسودگی کا سامان فراہم کرتی ہے اور عوام و خواص میں یکساں مقبول ہیں۔

شوکت صدیقی نے اپنے افسانوی ادب میں حقیقت نگاری کا جو اسلوب اختیار کیا ہے اس کا اگر تجزیہ کیا جائے تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ انھوں نے سچائی سے کام لیا ہے، مبالغہ اور خیال آرائی سے ان کی تحریریں خالی ہیں دوسرے لکھنے والے کی روح میں اس سچائی کو پیش کرنے کی بھڑکتی ہوئی آگ نے ان تحریروں میں تاثر انگیزی اور سچائی کی کیفیت پیدا کی ہے۔ اس کا اظہار انھوں نے ایک انٹرویو میں کیا ہے۔ (۶۵) ''ہر تخلیقی ادیب کے اندر دو خصوصیتوں کا ہونا ضروری ہے۔ اس میں اتنی جراٴت ہونی چاہئے کہ وہ سچ کہہ سکے، دوسرے اس کی روح میں اس سچائی کے اظہار کے لئے ایک شعلہ بھڑک رہا ہو جو اسے بے تکان جنون کی حد تک لکھنے پر اکساتا رہے۔''

شوکت صدیقی کی تحریروں میں خلوص اور سچائی اہم ترین عناصر ہیں۔ ان کے افسانوی ادب کے مطالعہ سے یہ بات بھی ظاہر ہوتی ہے کہ انھوں نے اگرچہ عام فہم زبان استعمال کی ہے لیکن اندازِ تحریر ہمیشہ موضوع کے تابع رکھا ہے۔ 'خدا کی بستی'، 'کمین گاہ'، 'جانگلوس' اور 'چاردیواری' کے اندازِ تحریر میں نمایاں فرق ہے۔ وہ جس ماحول کو پیش کرتے ہیں، اپنے سلجھی ہوئی رواں تحریر سے اس ماحول میں رنگ بھر دیتے ہیں۔ اسے دلچسپ انداز میں اس طرح بیان کرتے ہیں کہ ناقابل یقین باتیں قابل یقین بن جاتی ہیں۔ ان کے ناول 'چاردیواری' میں تحریر کا یہ وصف کھل کر سامنے آتا ہے۔ 'چاردیواری' میں شوکت صدیقی نے لکھنؤ کے زوال آمادہ جاگیردارانہ معاشرے میں خواتین کی

تو ہم پرستی اور ضعیف الاعتقادی کو موضوع بنایا ہے۔ 'چاردیواری' کے گھٹے ہوئے ماحول میں زندگی پر کیسے پراسراریت اور آسیب زدگی کا عمل دخل ہوتا ہے۔ اس کی پوری روداد 'چاردیواری' میں ملتی ہے، یہاں بھی کرداروں کی ریل پیل ہے، بیگمات، لونڈیاں، مغلانیاں، نواب، ان کے مصاحب، ان کے خدمت گار، پیر فقیر اور متوسط طبقے کے لوگ کرداروں کی شکل میں موجود ہیں۔ شوکت صدیقی نے ان کرداروں کو اپنے اندازِ تحریر سے زندہ کر دیا ہے۔ 'چاردیواری' میں شاہانِ اودھ کی شان و شوکت، عیش و عشرت اور لکھنؤ کی قدیم تہذیب و ثقافت کی خوبصورت جھلکیاں بھی ملتی ہیں۔ تہذیب و ثقافت کے ان مرقعوں میں شوکت صدیقی نے اپنی نہایت سلجھی ہوئی رواں اور شگفتہ تحریر سے حقیقت کا رنگ بھرا ہے۔ (٦٦) ''آج بھی بسنت کی نوچندی تھی، پہر دن چڑھتے ہی شاہ مینا کے مزار پر چہل پہل شروع ہو گئی تھی، جب دو گھڑی دن رہ جائے گا اور ڈوبتے سورج کی دھوپ پھیکی پڑ جائے گی تو مزار پر دھوم دھام سے گاگر چڑھے گی۔ پچھلے کئی برس سے چوک کی مشہور طوائف اختری گاگر چڑھاتی تھی، اس کے ہمراہ چوک کی دوسری طوائفیں بھی ہوتی تھیں۔ گاگر کے جلوس میں شرکت کے لئے طوائفیں دوپہر ہی سے بناؤ سنگھار شروع کر دیتیں۔''

چاردیواری میں سنسنی خیزی اور تجسس کے عناصر افراط سے موجود ہیں۔ شوکت صدیقی کے اندازِ تحریر نے پراسراریت اور تجسس کی اس فضا کو تخلیق کرنے میں نمایاں کردار ادا کیا ہے۔ آغا جانی اور قیصر مرزا محل سرا کے تہہ خانے میں خزانے کی تلاش اور مایا کو جگانے کے لئے چلہ کشی کر رہے تھے۔ (٦٧) ''آغا جھوم جھوم کر عمل پڑھ رہا تھا، اسی اثناء میں گھونگروؤں کی جھنکار ابھری، ساتھ ہی ہلکا نسوانی قہقہہ بلند ہوا اور پھر رونے گڑگڑانے کے ساتھ ساتھ جان سے مار دینے کی دھمکیاں بھی سنائی دینے لگیں۔ اب وہ ان آوازوں کا کسی قدر عادی ہو گیا تھا، وہ طرح طرح کی خوفناک آوازیں نکالتی رہی اور چھم چھم کرتی ہوئی اس کے اردگرد منڈلاتی رہیں۔ مگر آغا جانی نے سنی ان سنی کرتے ہوئے کسی ردِعمل کا اظہار نہ کیا۔ اسے پختہ یقین تھا کہ وہ حصار کے اندر داخل نہیں ہو سکتی، حصار کے باہر ڈرا دھمکا کر اس کے عمل میں خلل ڈالنے کی کوشش کر سکتی تھی۔''

چاردیواری میں چونکہ شوکت صدیقی کا موضوع معاشرے کی توہم پرستی اور بے عملی پر روشنی ڈالنا تھا اس لئے خوف اور پراسراریت کے متعدد مناظر چاردیواری میں اندازِ تحریر کی بدولت ہی پڑھنے والے کو اپنے حصار میں لے لیتے ہیں اور ان کی دلچسپی آخر تک برقرار رہتی ہے۔ شوکت صدیقی سماجی حقیقت نگار ہیں۔ انھوں نے سماجی زندگی کے مختلف گوشوں کو موضوع اور اندازِ تحریر کی مناسبت کے ساتھ پیش کیا ہے۔ وہ ادب کو ایک سماجی ذمہ داری سمجھتے ہیں۔ (٦٨) ''ادب ایک سماجی ذمہ داری ہے جو اس بات پر یقین نہیں رکھتے وہ انارکی پھیلاتے ہیں۔ ایک مصنف جو کچھ لکھتا ہے وہ معاشرے کے لئے ہوتا ہے، وہ اسے عوام تک پہنچانا چاہتا ہے۔ اس کے لئے لکھنے والے کو اپنے قاری کے ساتھ ایک ربط اور تعلق پیدا کرنا ہوتا ہے۔''

شوکت صدیقی نے اپنے قاری کے ساتھ اپنے طرزِ تحریر کی سادگی اور روانی کے ذریعہ ایک ربط اور تعلق پیدا کیا ہے۔ انہیں قاری کو تلاش کرنے کی ضرورت کبھی پیش نہیں آئی، ان کا قاری ہمیشہ ان کی تحریروں میں دلچسپی لیتا ہے۔ یہ کہا جا سکتا ہے کہ ان کی تخلیقات کو جو شہرت اور مقبولیت حاصل ہوئی اس میں ان کی تحریروں کی خصوصیات کا بڑا ہاتھ ہے۔

شوکت صدیقی کے افسانوں کا تجزیہ

شوکت صدیقی کے چار افسانوی مجموعے پاکستان آنے کے بعد شائع ہوئے لیکن ان کے ایسے افسانوں کی تعداد بھی خاصی ہے جو ان کے کسی مجموعے میں شامل نہیں۔

۱۹۴۰ء سے لے کر ۱۹۵۷ء تک کے یہ افسانے جو مختلف رسائل میں شائع ہوتے رہے ان کے حصول میں کافی دشواریاں پیش آئیں۔ اس لئے کہ بہت سے پرانے رسائل اب بند ہو چکے ہیں اور ان کی تلاش جوئے شیر لانے سے کم نہیں۔ بہر حال تلاش بسیار کے بعد شوکت صدیقی کے بیس ایسے افسانے دستیاب ہوئے جو ان کی ادبی زندگی کے ابتدائی نقوش ہیں اور ان کے بارے میں کوئی کیا لکھتا جبکہ وہ وہ مصنف کے پاس بھی موجود نہیں تھے۔ ان کے مجموعوں میں شامل افسانے کے تجزیے سے پہلے ان افسانوں کا خصوصی مطالعہ اس لئے ضروری معلوم ہوتا ہے کہ ان کے بعد کے افسانوں میں جو فکری اور فنی ارتقا پایا جاتا ہے اس کا اندازہ لگایا جا سکے۔

شوکت صدیقی کے پہلے دور کے افسانوں میں اردو کے رومانوی تحریک کے اثرات نظر آتے ہیں۔ سجاد حیدر یلدرم اردو کے افسانوی ادب میں رومانی تحریک کے بانی تھے۔ ان کے علاوہ مجنوں گورکھپوری، ل احمد، خلیقی دہلوی وغیرہ رومانی طرز کے مشہور لکھنے والے ہیں۔ رومانی افسانہ نگاروں نے ایک خاص شاعرانہ طرز کو اپنایا، جس میں تخیل کی شدت اور جذبات کی فراوانی ہے۔ شوکت صدیقی کے پہلے دور کے افسانوں میں احساس جمال اور انشاپردازی کی جانب خاص توجہ کی گئی۔ ان تمام افسانوں میں حسن وعشق کے معاملات ملتے ہیں اور انہیں رومانی طرز میں لکھا گیا ہے۔ شوکت صدیقی کی کہانیاں ان کے نوخیز جذبات کی ترجمان ہیں۔ (٦٩) ''ابتدا میں جب مجھے مطالعے کا شوق پیدا ہوا تو منشی پریم چند کی ادبی تخلیقات پیش نظر رہیں مگر میں ان کے اسلوب کے بجائے ان کے موضوعات سے زیادہ متاثر ہوا۔ میرے ابتدائی افسانوں میں یہ رجحان نظر آتا ہے مگر اس کے ساتھ ہی ساتھ رومان کا پہلو بھی ہے اور اس میں میری عمر کو دخل ہے۔ اس وقت میں جوانی کی دہلیز پر قدم رکھ رہا تھا اور زندگی کے اس مرحلے سے گزر رہا تھا جب ہر نوجوان سہانے اور حسین خواب دیکھتا ہے۔''

شوکت صدیقی نے اپنا پہلا افسانہ 'کون کسی کا' ۱۹۴۰ء میں لکھا۔ اس وقت ان کی عمر سترہ سال تھی۔ لہٰذا ان کے اس نوع کے لکھے ہوئے افسانوں میں حسن وعشق اور رومان کو زیادہ دخل ہے۔ رومانی تحریک کے اثرات بھی اس وقت کی ادبی فضا میں رچے ہوئے تھے۔ شوکت صدیقی کے یہاں یہ اثرات موجود ہیں۔ شوکت صدیقی کا پہلا افسانہ 'کون کسی کا' ۱۹۴۰ء میں لاہور کے ہفتہ وار ادبی رسالے 'خیام' میں شائع ہوا۔ پہلے افسانے کی اس زمانے کے ایک مشہور جریدے میں اشاعت اور مقبولیت نے انہیں مزید لکھنے کا حوصلہ دیا اور پھر ان کے افسانے خیام، عالمگیر، شاعر، نیا دور، ادب لطیف وغیرہ میں متواتر شائع ہونے لگے۔ خیام اور عالمگیر میں اکثر وہ شوکت صدیقی لکھنوی کے نام سے بھی لکھتے رہے، لیکن پھر لکھنوی کا لاحقہ ترک کر دیا اور صرف شوکت صدیقی کے نام سے لکھنے لگے۔

شوکت صدیقی کا پہلا افسانہ 'کون کسی کا' جنگ کے پس منظر میں لکھا ہوا ایک رومانی افسانہ ہے۔ پہلی جنگ عظیم نے دنیا میں جو ہلاکت اور تباہی پھیلائی تھی اس افسانے میں اس کا اظہار بھی ملتا ہے۔ اگر چہ یہ جنگ یورپ میں لڑی جا رہی تھی لیکن برصغیر ہندو پاک سے

بھی کثیر تعداد میں لوگ فوج میں بھرتی کئے جا رہے تھے۔ اس افسانے کا ہیرو کیلاش اپنی چچازاد بہن نرملا کو دل و جان سے چاہتا ہے اسے ہمیشہ کے لئے اپنانے کا خواہش مند ہے لیکن جنگ کی افتاد نے انہیں جدا کر دیا۔ جنگ کی ہولناکیوں اور وطن سے دوری کے باوجود کیلاش نرملا کی محبت کے سہارے پردیس میں زندہ تھا۔ کچھ دنوں تک تو ان کا ایک دوسرے سے رابطہ رہا پھر یہ رابطہ ختم ہو گیا۔ ادھر ہندوستان میں نرملا کے والدین کے گھر میں آگ لگ جاتی ہے۔ نریندر نامی نوجوان نرملا اور اس کے خاندان کو جلتے ہوئے مکان سے صحیح سلامت نکال لاتا ہے۔ اس واقعے نے نرملا اور نریندر کو ایک دوسرے کے قریب کر دیا۔ نریندر کی قربانیوں نے نرملا کا دل جیت لیا، وہ ایک دوسرے کے ہو گئے۔ کیلاش کی طرح نریندر بھی فوجی افسر تھا، جنگ کی آگ پورے یورپ میں بھڑک اٹھی تھی، اس لئے نریندر کو بھی نرملا سے جدا ہو کر یورپ جانا پڑا۔ وہاں کیلاش کی ملاقات نریندر سے ہوتی ہے۔ وہ جلد گہرے دوست بن جاتے ہیں، نریندر کو نرملا کی جدائی بے قرار رکھتی ہے، وہ کیلاش کے سامنے اپنا دل کھول کر رکھ دیتا ہے۔ اس طرح یہ کہانی ایک المیے کی صورت اختیار کر لیتی ہے۔ جب کیلاش کو یہ پتہ چلتا ہے کہ اس کا دوست نریندر نرملا کا شوہر اور اس کا رقیب ہے تو اسے بے انتہا صدمہ ہوتا ہے۔

اگر چہ یہ ایک سادہ رومانی افسانہ ہے مگر بیان میں شعریت اور رومانیت کے ساتھ حزن و ملال کے عناصر بھی ہیں اور انشا پردازی کے نمونے بھی ملتے ہیں۔ (۷۰) ''یورپ میں وحشت اور بربریت کا ایک سمندر موجزن تھا، جس میں انسان خس و خاشاک کی طرح خون آلود جسموں کے ساتھ بہے جا رہے تھے، ہوس ملک گیری کی خاطر انسانی خون سے ہولی کھیلی جا رہی تھی۔ امن عالم موت اور حیات کے درمیان ہچکولے لے رہا تھا۔ یورپ کا فلسفۂ استدلال ہوس کے بادلوں میں مضمر ہو چکا تھا۔''

اس طرح پورے افسانے میں جنگ کی صورتحال اور محبت کی شدت کو بیان کرنے کے لئے رومانی نثر سے کام لیا گیا ہے۔ (۷۱) ''مجروح ہی دوسرے کی تکلیف کا اندازہ لگا سکتا ہے۔ کتنی حیرت کی بات ہے، اس قدر نزدیک ہونے کے باوجود بھی ہم ایک دوسرے سے کس قدر دور تھے، جیسے زاغ بلبل کے جذبات سے۔''

(۷۲) ''شباب برہم آمادہ پیکار ہو گیا، عالم بے اختیار میں، میں نے لب ہائے لعلیں چوم لئے، اس کا چہرہ شرم سے عنابی ہو گیا۔''

'شادی کی رات' ایک رومانی افسانہ ہے۔ ریحانہ سے پہلی ملاقات محبت کی تمہید بن جاتی ہے۔ پورے افسانے میں عشق اور محبت کا رومان پرور بیان ملتا ہے۔ رنگینی اور عبارت آرائی پورے افسانے میں عشق کے طلاطم خیز جذبات کی ترجمان معلوم ہوتی ہے۔ (۷۳) ''یہ پہلا موقعہ تھا جب میں نے ریحانہ کو دیکھا، صرف ایک نظر جس میں زندگی کی تمام تر لطافتیں سمٹ کر آ گئی تھیں۔ اس رات مجھے بڑی دیر تک نیند نہیں آئی، طبیعت میں کچھ عجیب قسم کی الجھن تھی۔ ایک تصور تھا جو دل و دماغ پر چھایا ہوا تھا۔ شمع حسن کا ایک دل آویز پرتو جس میں میری روح لرز رہی تھی، دل میں دبی ہوئی چنگاری کو جدائی ہلکے ہلکے بھڑکا رہی تھی۔''

شوکت صدیقی نے 'شادی کی رات' میں حسن کی دل آویزیوں کو بھی انشا کی لطافت اور شاعرانہ احساس کے ساتھ پیش کیا ہے لیکن بعد میں ان کے یہاں رومانیت کی جگہ حقیقت نگاری نے لے لی (۷۴) ''اس کا کافر شباب حسن اس کے گداز جسم کے عضو عضو میں سانس لے رہا تھا، سرخ آنکھ کے نشے کے پاجامے میں وہ اندر کے اکھاڑے کی پری معلوم ہو رہی تھی۔ کریپ ساٹن کے پیازی دوپٹے سے اس کا حسن پھوٹا پڑ رہا تھا، فیروزی سلک کے آسمانی رنگ کے چست جمپر سے سینے کا ابھار ایک دلفریب کیفیت پیدا کر رہا تھا۔ نیم برہنہ بلوریں بانھوں سے حسن کی بارش ہو رہی تھی۔'' پورے افسانے میں حسن و عشق کے جذبات انگیز مناظر اور بیان مخصوص رومانوی مزاج کو پیش کرتے ہیں۔

شوکت صدیقی کا افسانہ 'آج کل' کا موضوع عورت کی بے وفائی ہے۔شوکت صدیقی نے یہاں اونچی سوسائٹی کے افراد کی زندگی کی بے راہ روی کو پیش کیا ہے۔ اگر چہ یہ افسانہ رومانی نہیں، معاشرتی ہے لیکن عبارت آرائی اور انشا پردازی نے پورے افسانے پر تسلط کر رکھا ہے۔ یہاں شوکت صدیقی نے ڈاکٹر شیرازی کی صورت کی تصویر کشی کی ہے۔(۷۵)''ڈاکٹر شیرازی نئی تہذیب کا دلدادہ اور مردانہ حسن کا بہترین نمونہ تھا۔ وجیہہ قامت، بھرے بھرے اعضاء، سیاہ آنکھیں جن میں ایک ایسی دل آویز چمک تھی گویا فطرت نے ان میں تاروں کی تمام تابندگی سمودی ہے۔خوبصورت سی ستواں ناک کے نیچے دو گلاب نما پنکھڑیاں جن پر ایک روح پرور تبسم متحرک رہتا۔'' یہ افسانہ کسی حد تک حقیقت سے قریب نظر آتا ہے اس لئے کہ اونچی سوسائٹی میں عورتوں اور مردوں کے باہم اختلاط اور آزادانہ میل جول کا عموماً یہی نتیجہ نکلتا ہے۔

'ادھوری زندگی' شوکت صدیقی کا ایک المیہ افسانہ ہے۔اس افسانے کا تانا بانا بھی رومان اور عشق و محبت سے بنا گیا ہے۔سریش رانی صاحبہ کا پرائیویٹ سکریٹری تھا، اسے جس لڑکی سے محبت تھی اس کے ماں باپ نے سریش کو غریب سمجھ کر ٹھکرا دیا۔سریش جیسے ناکام محبت کے لئے رانی صاحبہ کی مہربانیاں مرہم ثابت ہوئیں۔رانی کے والدین نے اسے ساٹھ سال کے بوڑھے راجہ سے بیاہ دیا تھا لیکن راجہ کی موت کے بعد رانی کے لئے راستہ صاف ہوگیا۔ اس نے سریش کو اپنے دام میں الجھایا اور دونوں عیش و عشرت میں مگن ہو گئے۔(۷۶)''سریش کا دلچسپ مشغلہ اب کیف و شباب کی مستیاں چرانا، جام و مینا کے دور اور بزم عشرت کی گہرائیوں میں کھو جانا تھا۔رانی کے برق وش اور کیف و نشاط میں غسل کرتے ہوئے جلوے اس کی نگاہوں میں ہر وقت منعکس رہتے، وہ اس کی فرد اور قلب پر ایک لطیف شعلہ کی طرح گردش کرتی رہتی تھی۔''

'ادھوری زندگی' کا اختتام اگر چہ المناک ہے لیکن پورے افسانے کی فضا رومان، عشق و محبت اور گہرے جذباتی بیانیہ سے بھرپور ہے۔

شوکت صدیقی کا افسانہ 'ہم زلف' ایک معاشرتی صورت حال کا ترجمان ہے۔ یہاں رومانیت کم ہے لیکن نثر میں رنگینی اور شاعرانہ لطافت سے کام لیا گیا ہے۔افسانے کی کہانی اس حقیقت کا احساس دلاتی ہے کہ کبھی کبھی چھوٹی سی غلطی انسان کی تباہی کا باعث بن جاتی ہے۔ نجمہ کے ساتھ بھی یہی ہوا، منصور کے ساتھ شادی کے بعد نجمہ اپنی گزشتہ زندگی کو فراموش کر چکی تھی۔لیکن ایک رات منصور کی عدم موجودگی کا فائدہ اٹھاتے ہوئے، شاہد اس کے یہاں آ پہنچا اور پھر اس واقعے نے اس کی زندگی میں انقلاب پیدا کر دیا اور اس کی ساری خوشیاں بھی چھن گئیں۔

یہ افسانہ واحد متکلم کے انداز میں لکھا گیا ہے اور انجام کے لحاظ سے المیہ ہے۔شوکت صدیقی نے یہاں حسن و شباب کی دلفریبیوں کو انتہائی شاعرانہ انداز سے پیش کیا ہے۔ اگر چہ افسانہ رومانی نہیں مگر انشا پردازی نے افسانے کے ماحول کو رومانی بنا دیا ہے۔(۷۷)''اس کا دلفریب چہرہ نیلگوں شعاعوں میں اس طرح مسکرا رہا تھا جیسے ماہ کامل کا عکس جھیل کی شفاف سطح پر کانپ رہا ہو۔ایک سحر زدہ انسان کی طرح مبہوت ایک قلیل عرصہ تک میری نگاہیں اس ہستی سراسر الفت و پرستاری کی جلوہ سامانیوں سے ہم آغوش رہیں، جس نے ساز ہستی کے رنگین تاروں کو بیدار کر دیا۔''

شوکت صدیقی کا افسانہ 'صحرا کی وسعتوں میں' شباب، رومان اور پراسراریت سے بھرپور افسانہ ہے۔ یہ واحد متکلم کے انداز میں لکھا گیا ہے۔ یہ ایک رقاصہ کی کہانی ہے، جس نے آبادیوں کو چھوڑ کر ایک ویران جنگل میں اپنا بسیرا بنایا تھا۔جنگل کی ویرانی اور وہاں حسین و

جمیل رقاصہ کی موجودگی نے پورے افسانے پر پراسراریت کی کیفیت پیدا کر دی ہے۔ ماحول اور رقاصہ کا حسن بیان رومانیت سے بھرپور ہے(۷۸)''وہ چنگاری سے نکلتے ہوئے ایک شرارے کے مانند سرعت سے صحن کے وسط میں آ گئی پھر آہستہ آہستہ اس کی شاخ یاسمین کی مانند نازک اور لچکیلی کمر کو جنبش ہوئی، دیکھتے ہی دیکھتے وہ سنگین فرش کے براق سینے پر رقص کرنے لگی، وہ کبھی اودی گھٹا کی طرح جھوم کر اٹھتی، کبھی ناگن کی طرح بل کھاتی، چاند کی ضیاء پاشیوں میں بجلی کی طرح کوندتی، اپنے نظر نواز نقش کے لطیف سایوں کے ساتھ فضائے دل پر چھانے لگی، گھونگھروؤں کی جانفروز جھنکار سے ماہتاب کے حسین تاروں میں ارتعاش پیدا ہو گیا۔'' 'صحرا کی وسعتوں' میں ایک رقاصہ کی پراسرار زندگی کی مختلف جھلکیاں ملتی ہے۔ اس افسانے پر رومانیت اور پراسراریت کا سحر چھایا نظر آتا ہے۔

شوکت صدیقی کا افسانہ 'شکست توبہ' ایک رومانی کہانی ہے۔ ایک ایسے شخص کی کہانی ہے جو بیک وقت دو لڑکیوں مجیب اور نزہت سے محبت کرتا ہے۔ یہاں شوکت صدیقی نے ایک ایسے کھلنڈرے نوجوان کی زندگی پیش کی ہے جسے خود پتہ نہیں کہ وہ دونوں میں سے کسے چاہتا ہے۔ مجیب سامنے ہوتی ہے تو مجیب اسے سراپا دلکش نظر آتی ہے اور جب نزہت کے پاس ہوتا ہے تو اس کی محبت کا دم بھرتا ہے۔ اس رومان سے مملو کہانی کی زبان بھی رومانیت اور شعریت سے بھرپور ہے۔ (۷۹)''اس کی جھیل کی طرح صاف وشفاف روشن آنکھیں جو کسی اونچی پہاڑی کے دامن میں دنیا سے الگ تھلگ جنگلی درختوں کے گھنے سائے تلے ہر وقت جھلملایا کرتی، اودے اودے لبوں سے جوانی کا شہد ٹپک رہا تھا، ان پر ایک ہلکی سی چمک مچل رہی تھی۔''

شوکت صدیقی کے افسانے رومانیت اور شاعرانہ نثر سے آراستہ ہیں مگر کہانی پن کے تمام اجزا ان کے اندر موجود ہیں۔ یہ کہانیاں مکمل ہیں، ابتدا، وسط اور انجام کے اعتبار سے ان میں ایک اکائی اور وحدت کا احساس ہوتا ہے۔ یہ خوبی ان کے ابتدائی دور کے ان افسانوں میں بھی موجود ہے جو عام نظروں سے اب تک اوجھل ہیں اور جن کے تجزیے سے شوکت صدیقی کی دو ایسی خصوصیتوں کا پتہ چلتا ہے جو آج بھی ان کے افسانوی ادب کی شناخت ہیں۔ پہلی خصوصیت کہانی پن ہے اور دوسری خصوصیت پڑھے جانے کے لائق ہونے کی صفت ہے۔ ان افسانوں میں شعریت اور رومانیت سے بھرپور نثر کے باوجود قاری انہیں دلچسپی کے ساتھ پڑھنے پر مجبور ہوتا ہے۔ شوکت صدیقی نے اس دور میں بھی جب افسانے نگاری سے انہیں جنون کی حد تک لگاؤ تھا، اپنے قاری کو فراموش نہیں کیا۔ ان کے اس وقت کے بیشتر افسانے جنگ عظیم کے پس منظر میں لکھے گئے ہیں۔ 'اندھی نفرت' اور 'بلیک آؤٹ والی رات' رومانی کہانیاں ہیں۔ 'بلیک آؤٹ والی رات' میں اس کا اشارہ ملتا ہے کہ خاص کر جنگ کے زمانے میں ہونے والے بلیک آؤٹ نے رومان پسند لوگوں کو کس کس طرح مواقع فراہم کئے تھے اور جوانی کا زمانہ وہ زمانہ ہوتا ہے جب انسان خطرات کو بھول کر زندگی سے لطف اندوز ہونا چاہتا ہے۔ (۸۰)''آج بلیک آؤٹ جو ہے، میری ہمت بڑھ گئی اور میں نے بلا تکلف دوسرا ہاتھ اٹھا کر شانے پر رکھ دیا، وہ خاموش رہی اور بلا کسی مزاحمت کے میرے سہارے چلتی رہی۔ میرے سینے کے اندھیروں میں دھواں سا اٹھنے لگا، جسم کی گرمیاں مچل گئیں، تنہائی اور جوانی کا قرب خود اپنی ذات بھول گیا، خطرہ کا تو گمان بھی نہ تھا۔''

شوکت صدیقی کا افسانہ 'فروگزاشت' ماہنامہ شاعر آگرہ میں شائع ہوا۔ یہ بھی اگرچہ نیم معاشرتی اور نیم رومانی افسانہ ہے لیکن یہاں شوکت صدیقی کے یہاں زبان و بیان میں پیدا ہونے والی تبدیلی کا احساس ہوتا ہے۔ ان کی نثر میں سنبھلی ہوئی کیفیت نظر آتی ہے رومانی طرزِ احساس اور شاعرانہ تخیل آفرینی سے اس افسانے میں بہت کم کام لیا گیا ہے۔ اس افسانے کی کہانی اگرچہ عام سی کہانی ہے۔

تعارف اور قربت حاصل کرنے کے لئے اس دور کی بعض کہانیوں میں کتابوں اور رومال وغیرہ کا سہارا لیا جاتا تھا۔ یہاں بھی سریش جو کالج کا ایک کھلنڈرا نوجوان تھا، اپنی بہن کی سہیلی سدھا کو گھر چھوڑنے جاتا ہے، راستے میں سدھا کا رومال گر پڑتا ہے، سریش نے وہ رومال اٹھایا لیکن اسے واپس دینے پر تیار نہ ہوا۔ (۸۱) ''چلتے چلتے جب رومال گر پڑا تو اس خیال کے پیش نظر اس نے رومال اٹھالیا اور جب اسے نہ دیا تو وہ اس کی طرف دیکھنے لگی۔ وہ مسکرانے لگا، یہ رومال تو میں نہ دوں گا۔ کیوں؟ یہ تو بہت میلا ہے، آپ نے پسینہ ہی پونچھنا ہے نا؟ جی! تب میں کبھی نہ دوں گا۔'' موضوع کے لحاظ سے تو یہ افسانہ روایتی سا ہے لیکن زبان میں تبدیلی کا احساس ہوتا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ رومان اور شعریت کے حصار سے باہر آ رہے ہیں۔

'دو پروانے' شوکت صدیقی کا چینی ترکستان کے پس منظر میں لکھا ہوا افسانہ ہے۔ چونکہ رومانی ہے، اس لئے موضوع کے لحاظ سے زبان میں بھی شعریت اور نغمگی کا احساس ہوتا ہے۔ یہ آزاد پہاڑی قبائل کی ایسی داستان محبت ہے جس کا انجام المیہ ہے۔ (۸۲) ''ملکہ ایک لہراتے ہوئے خواب کی طرح چنار کے ان عفریت پیکر درختوں تلے سے گزر رہی تھی جن کی پھنگیوں پر چاند کی زرتار شعائیں بن برسا رہی تھیں۔ آخر وہ فوارے کے پاس مرمریں چبوترے پر جا کر بیٹھ گئی۔ پاس اُگے ہوئے شمشاد کے ایک خزاں رسیدہ درخت پر بلبل پھڑ پھڑائی۔ چند سوکھے پتے کھڑ کھڑائے، خاموشیاں چونکیں، پھر وہی ماتمی سکوت۔''

'جھروکے سے'، 'الھڑ'، 'ایک قدم' اور 'ویٹنگ روم' بھی رومانی افسانے ہیں۔ لیکن رومانیت کے باوجود زبان میں حقیقت پسندی کا احساس ہوتا ہے۔ انشا پردازی کی جگہ سادہ اور سلجھے ہوئے انداز نے لے لی ہے۔ برصغیر میں جنگ عظیم دوم اور اس کے بعد کا زمانہ بڑی انقلابی تبدیلیوں کا حامل رہا ہے۔ اردو کے افسانوی ادب میں بڑی سرعت سے تبدیلیاں واقع ہوئیں پھر ترقی پسند تحریک نے ادب کو زندگی اور سماجی مسائل سے ہم رشتہ کرنے کا جو کارنامہ انجام دیا، اس کے اثرات اردو کے افسانوی ادب پر گہرے پڑے۔ شوکت صدیقی نے ۱۹۴۳ء میں ترقی پسند تحریک میں شمولیت اختیار کی، ان کے افسانوں کے ارتقائی سفر میں ترقی پسند تحریک میں ان کی شمولیت کو ہم ایک اہم موڑ کہہ سکتے ہیں۔

شوکت صدیقی کے افسانوی ادب میں انجمن ترقی پسند مصنفین میں شمولیت کے بعد نمایاں تبدیلی پیدا ہوئی اور رومانیت کی جگہ اب ان کے افسانوں میں سیاسی، سماجی اور معاشی مسائل آ گئے۔ یہ تبدیلی موضوعات میں بھی ہوئی اور اسلوب میں بھی۔ اس زمانے میں بیروزگاری، مہنگائی، چور بازاری جیسے مسائل ادیبوں کی توجہ کا مرکز تھے۔ برصغیر میں وہ دور دراصل تبدیلیوں کا دور تھا۔ جنگ عظیم دوم کے خاتمے نے برصغیر کے عوام کو بھی سنگین مشکلات میں مبتلا کر دیا تھا۔ اس کے علاوہ آزادی کی تحریکوں میں بھی تیزی آ گئی تھی۔ ان عوامل اور اثرات نے اس دور کے ادبی موضوعات متعین کئے۔ شوکت صدیقی کا افسانہ (۸۳) ''منحوس' فوج کی نوکری سے سبکدوش کئے جانے والے ایک بیروزگار کلرک کی کہانی ہے جو ایک ایسے گروہ میں شامل ہو جاتا ہے جو ریل کے مسافروں کے سامانوں پر ہاتھ صاف کرتے ہیں۔ دراصل بیروزگاری، بھوک اور معاشی ابتری جرائم کو پروان چڑھاتی ہے۔'' شوکت صدیقی نے 'منحوس' میں اسی سماجی مسئلے کو کہانی کا موضوع بنایا ہے۔ شوکت صدیقی کا افسانہ (۸۴) ''مجرم' نیا دور بنگلور سے شائع ہونے والے مشہور جریدے میں شائع ہوا۔'' اس افسانے میں شوکت صدیقی نے کسانوں کی حالت زار اور آڑھتیوں کے مظالم پر روشنی ڈالی ہے۔ بلرام ایک کسان ہے، زمین میں لگی ہوئی فصل کے ساتھ اس کی بہت سی امیدیں وابستہ ہیں۔ فصل اچھی ہوئی تو وہ اپنی بیٹی کا بیاہ کر سکتا ہے۔ کسان کے لئے بیل ایک اہم ضرورت ہے اور بیل

کی خریداری اسی وقت ممکن ہے، جب فصل کے اچھے پیسے ہاتھ آئیں۔لیکن تانیتا جو ایک آڑھتی ہے اس کی ضرورتمندی سے فائدہ اٹھاتے ہوئے بہت کم قیمت پر فصل کا سودا کرلیتا ہے۔جبکہ دوسرے کسانوں کو فصل کی اچھی قیمت مل رہی ہوتی ہے۔

بلرام کے دل میں تانیتا کے خلاف نفرت اور انتقام کے جذبات بیدار ہو جاتے ہیں، وہ چتا کے جلتے ہوئے کوئلے اٹھا کر رات کے اندھیرے میں تانیتا کے غلے کے ذخیرے میں آگ لگا دیتا ہے۔

طبقاتی کشمکش اور مجبوروں اور کمزوروں کے استحصال کے پس منظر میں لکھا ہوا افسانہ 'مجرم' ان کے فن کے ایک اہم موڑ کی نشاندہی کرتا ہے۔ یہ افسانہ رومان سے خالی اور سنگین حقائق کا آئینہ دار ہے۔اندازِ بیاں میں بھی غیر معمولی تبدیلی واقع ہوئی ہے، یہاں شعریت کی جگہ حقیقت نگاری کا انداز ملتا ہے۔۱۹۴۰ء میں ان کا جو افسانوی سفر عشقیہ اور رومانی کہانیوں سے شروع ہوا تھا، رفتہ رفتہ حقیقت نگاری اور سادگی کی منزلوں تک آ پہنچا۔

'سمجھوتہ' شوکت صدیقی کا ایسا افسانہ ہے۔جس کا موضوع ذخیرہ اندوزی اور چور بازاری جیسا اہم مسئلہ ہے۔ یہاں ایک ڈاکٹر کے حوالے سے شوکت صدیقی نے گیہوں کی ذخیرہ اندوزی کے مہلک نتائج کا جائزہ لیا ہے۔داد محمد جو ایک جاگیردار ہے اور گیہوں کی بلیک مارکیٹ کے لئے گیہوں کی ذخیرہ اندوزی کرتا ہے، اس کے بیٹے کو بھی ناسوریا کا مرض ہو جاتا ہے۔لیکن ایک ڈاکٹر نے بڑی تحقیق کے بعد گھاس جیسی معمولی چیز سے اس کا علاج دریافت کیا ہے۔داد محمد کے بیٹے کو اس کے علاج سے شفا ہو جاتی ہے۔(۸۵)''ڈاکٹر کہنے لگا میں ناسوریا پر گزشتہ سال سے ریسرچ کر رہا ہوں، مجھے معلوم تھا کہ یہ مرض ایک نہ ایک روز پھوٹ پڑے گا۔ یہ مرض دراصل گندم سے پیدا ہوتا ہے۔ جب ایک مقررہ معیاد کے بعد گندم ایسی جگہ پڑی رہتی ہے جہاں روشنی اور تازہ ہوا نہ پہنچے تو سب سے پہلے فضا میں رطوبت پیدا ہونا شروع ہوتی ہے اور گندم سڑنے لگتی ہے۔یہیں سے ناسوریا کے جراثیم وجود میں آتے ہیں۔ ہمارے یہاں غلے کی ذخیرہ اندوزی ہوتی ہے اس لئے اس مرض کا پھیلنا لازمی امر ہے۔''

چور بازاری جو ایک لعنت کی طرح معاشرے میں جڑ پکڑ رہی ہے یہاں اس کا اشارہ بھی ملتا ہے۔جو دوا بارہ آنے میں تیار ہوتی ہے عام مارکیٹ میں ضرورت مند اسے ۸۵ روپے میں خریدنے پر مجبور ہوتے ہیں۔(۸۶)''یہ ۵ ڈی کی شیشی زائد سے زائد ۱۲ آنے میں تیار ہوتی ہوگی، بازار میں ۱۴ روپے میں بکتی ہے۔داد محمد جلدی سے بولا میں نے ۸۵ روپے کی شیشی خریدی ہے، وہ بھی ڈاکٹر کی سفارش پر چور بازار سے ملتی ہے۔'' یہ افسانہ اس حقیقت کو سامنے لاتا ہے کہ چور بازاری اور ذخیرہ اندوزی کرنے والے اپنے معاشرے کے سب سے بڑے مجرم ہوتے ہیں اور بعض اوقات ذخیرہ اندوزی کرنے والے بھی اپنے گناہ کا خمیازہ بھگتتے ہیں۔

مندرجہ بالا افسانوں کے تفصیلی مطالعے سے پتہ چلتا ہے کہ شوکت صدیقی کے افسانوی ادب میں بتدریج تبدیلیاں پیدا ہوئیں، عشقیہ اور رومانی موضوعات کی جگہ سماجی اور معاشی مسائل کو ترجیح دی گئی، انھوں نے سماجی مسائل اور معاشرتی مسائل کو کس طرح اپنایا اس پر بھی روشنی پڑتی ہے۔ یہ تمام افسانے شوکت صدیقی کے ادبی سفر کے ابتدائی نقوش ہیں، اس کے بعد ان کے افسانوں میں جو نمایاں تبدیلی اسلوب اور موضوعات میں ہوئی اور ان کے فکر و فن میں جو پختگی پیدا ہوئی، اس کا اندازہ ان افسانوں کے تجزیے سے ہوگا جو شوکت صدیقی کے بعد کے دور کے اہم اور نمائندے افسانے ہیں۔

جھیلوں کی سرزمین پر

'جھیلوں کی سرزمین پر'شوکت صدیقی کا مشہور افسانہ ہے۔اس میں چھوٹا ناگپور کے قرب وجوار کے پالی کسانوں کی زندگی کو پیش کیا گیا ہے۔اس کا موضوع بھی محنت کا استحصال ہے۔افسانے کی ابتدا پالی کسانوں کی ایک جماعت سے ہوتی ہے۔عورتیں اور مرد سب محنتی اور جفاکش ہیں،سخت گرمی کے دنوں میں وہ دھان کی بوائی کرر ہے ہیں۔سب خوش ہیں،ان کی محنت کا پھل اچھا ملے گا،فصل اچھی ہونے کی امید ہے۔شوکت صدیقی نے پالی کسانوں کی زندگی اور ان کے ماحول کی بھرپور تصویر کشی کی ہے۔عورتیں بھی مصروف کار ہیں، وہ جھیلوں کے کناروں پر مرغیاں اور بطخیں پالتی ہیں، پرانے جال کی مرمت کرتی ہیں۔فصل اچھی ہونے کی امید نے کسانوں میں خوشی کی لہر دوڑا دی ہے۔

جھیلوں کی سرزمین پر چاروں طرف پھول کھلے تھے۔دھان کے پودے سنہرے ہونے لگے تھے۔کسانوں کو ان کی محنت کے ثمر ملنے کا زمانہ قریب آرہا تھا۔ لیکن کسانوں کو ایسی خوشیاں راس نہیں آتیں۔فصل کے پکنے کے ساتھ ہی استحصال کا عمل بھی شروع ہو جاتا ہے۔ شہروں کے بیوپاری اور آڑھتی استحصالی گروہ کی طرح بستیوں میں منڈلانا شروع کر دیتے ہیں۔شوکت صدیقی نے یہاں بھی اس حقیقت کا اظہار کیا ہے کہ غریب لوگ جدوجہد کرتے ہیں،اپنا خون پسینہ ایک کرتے ہیں،مگر ان کی یہ جدوجہد اکثر بے کار جاتی ہے۔

شوکت صدیقی نے محنت اور استحصال دونوں کا ذکر کیا ہے اور سماج میں پوشیدہ ستم ظریفی کو اپنے پرقوت اندازِ تحریر سے موثر بنا دیا ہے۔پالی کسانوں کے استحصال کے عمل میں یہاں بھی باہر سے آنے والا ایک اجنبی نظر آتا ہے۔رام دھیرج کلکتے کے ماڑواڑی آڑھتیوں کی سنڈیکٹ کا ایجنٹ تھا۔اس نے بھولے کسانوں کو چکمہ دے کر پوری فصل کا سودا کرلیا۔کاغذات پر ان کے انگوٹھے لگوا کر پیشگی پیسے دے دیئے۔رام دھیرج اپنے مقصد میں کامیاب ہو چکا تھا۔اب ساری کی ساری فصل اس کے قبضے میں تھی۔جب کسان کمپنی کے ہاتھ کم قیمت پر اپنی فصل کا سودا کر لیتے ہیں تو حکومت بطور لگان ان سے گیہوں وصول کرنا چاہتی ہے،اس لئے کہ قحط پڑنے والا ہے،حکومت اس قحط سے پہلے ہی مظلوم کسانوں کو قحط کا شکار بنانا چاہتی ہے۔گیہوں دھان سے زیادہ مہنگا ہے،کسانوں نے اس لئے بھی گیہوں لگان میں دینے سے انکار کیا کہ وہ گیہوں کاشت ہی نہیں کرتے۔

شوکت صدیقی نے بہت سے استحصالی عناصر کو یہاں اکٹھا کر دیا ہے۔کسانوں کے اندر بھی ان کی جڑ کاٹنے والے موجود ہیں، یہ وہ خوشحال کسان ہیں جو حکومت کی خوشنودی حاصل کرنے کے لئے سرکاری مال خانے میں گیہوں جمع کرا دیتے ہیں۔شوکت صدیقی کی اس کہانی کے پیچھے یہ حقیقت پوشیدہ ہے کہ کسانوں کی جماعت جتنا زیادہ سرمایہ داروں کے جال سے نکلنے کی کوشش کرتی ہے، سرمایہ داری کے فریبوں کا پیدا کردہ جال اتنا ہی زیادہ مضبوط ہوتا چلا جاتا ہے۔

رام دھیرج سرمایہ داروں کا ایجنٹ ہے،اس نے ساری فصل کا سودا کرلیا اور حکومت کے کارندے بھی کسی ایجنٹ سے کم نہیں۔وہ دھان کی کاشت کرنے والوں سے قحط کا بہانہ بنا کر گیہوں لگان میں لینا چاہتے ہیں جبکہ دھان سے گیہوں مہنگا ہے۔کسانوں کے لئے اس جال سے نکلنے کا کوئی راستہ نہیں۔ایک کشمکش کی فضا پورے افسانے پر طاری ہے۔حکومت جبر اور ظلم سے اپنا مطالبہ منوانا چاہتی ہے۔کمپنی کے

ایجنٹ دھان کی قیمت میں کمی کرتے چلے جاتے ہیں اور حکومت مقررہ مدت میں لگان نہ ادا کرنے پر پالی کسانوں کے دھان ضبط کر کے نیلام کر دیتی ہے۔ پالی کسان جب یہ دیکھتے ہیں کہ حکومت اور کمپنی دونوں مل کر انہیں فاقے کروانے پر تلے ہوئے ہیں تو وہ کمپنی اور حکومت کے کارندوں کے خلاف ڈٹ جاتے ہیں۔(۸۷)''دیکھتے ہی دیکھتے پالی کسانوں کے چہرے کی کھال تن گئی، کان اوپر کھنچ گئے اور آنکھیں شکار پر جھپٹنے والے درندوں کی طرح وحشت ناک ہوگئیں۔ انھوں نے مٹھیاں بھینچ کر چلانا شروع کر دیا اور اچانک سب پر ٹوٹ پڑے۔ وہ زورزور سے چلا رہے تھے، ہاں سالا کیوں مارتا ہے، کیوں دھان چھینتا ہے۔''

لیکن یہ کمزور مٹھی بھر لوگ اپنے سے کئی گنا طاقت رکھنے والے طبقوں کا مقابلہ نہیں کر سکتے، انہیں بندوق کی باڑھ پر رکھ لیا جاتا ہے۔ یہ ایک اجتماعی کہانی ہے، اس کے کردار اجتماعی جدوجہد میں شریک ہیں۔ گردھر اس کا بوڑھا باپ سنڈیکٹ کا ایجنٹ رام دھیرج یہاں پوری طرح نمایاں حیثیت رکھتے ہیں۔ اس کہانی سے معلوم ہوتا ہے کہ مصنف نے دھان کے کھیتوں کا قریب سے مطالعہ کیا ہے۔ ماحول کی مناسبت سے دلچسپی کے عناصر بھی موجود ہیں۔ تمام کردار اپنی جدوجہد میں سرگرم نظر آتے ہیں، کسی پر غیر حقیقی ہونے کا احساس نہیں ہوتا۔ اگرچہ اس افسانے کا موضوع محنت کا استحصال ہے لیکن شوکت صدیقی کا لب ولہجہ جوشیلا اور باغیانہ نہیں۔ نرم اور دھیما ہے، محنت کے استحصال کا اثر طبیعت پر دھیرے دھیرے ہوتا ہے۔ بے دست و پا غریب لوگ استحصالی قوتوں سے برسرِ پیکار ہیں۔ ظلم کے خلاف ان کا احتجاج منظم اور متوازن نہیں، یہی وجہ ہے کہ تشدد کے سامنے ان کی بغاوت دم توڑ دیتی ہے لیکن پھر بھی یہاں مایوسی کا اظہار کہیں نہیں۔ غریبوں کی شکست سے پیدا ہونے والی دکھ کی یہ آواز شوکت صدیقی کے انسانی تصور کی نشاندہی کرتی ہے اور ان کے مخصوص نظریات کی آواز بھی پس پردہ سنائی دیتی ہے۔

اندھیرا اور اندھیرا

'اندھیرااوراندھیرا' شوکت صدیقی کا یہ افسانہ ہجرت کے مسئلہ سے تعلق رکھتا ہے۔تقسیم کے بعد دنیا کی تاریخ کی یہ سب سے بڑی ہجرت ایک تہذیبی حادثہ تھا۔لاکھوں لوگ انتہائی بے سروسامانی کے عالم میں پاکستان کی سرحدوں میں داخل ہورہے تھے۔ یہ ایک اجتماعی المیہ تھا،مہاجرین کواس نئی سرزمین میں قدم رکھتے ہی لاتعداد مسائل نے گھیرلیا۔اس میں سب سے اہم معاشی مسئلہ تھا، وہ ایک جمے جمائے معاشرے اور لگی لگائی روزی سے محروم ہوگئے تھےاوراب انہیں ازسرِ نو زندگی کا آغاز کرنا تھا۔

فسادات پر ہمارے یہاں بہت کچھ لکھا گیا ہے،قتل غارت گری، اغوااور بلوے کے پس منظر میں بہت ساری کہانیاں لکھی گئیں۔ کرشن چندر،عصمت چغتائی،منٹواوراحمد ندیم قاسمی نے فسادات کو خاص طور پرموضوع بنایااوراسے انسانی ہمدردی کے ساتھ پیش کیا ہے۔ لیکن ہجرت نے جن سماجی اور معاشی مسائل کوجنم دیا تھاان پرکم توجہ دی گئی۔شوکت صدیقی اس لحاظ سے اہمیت رکھتے ہیں کہ انھوں نے مہاجرین کی زندگی میں رونما ہونے والی اس جذباتی، معاشی اورتہذیبی تبدیلی کو بڑی شدت سے محسوس کیااوراپنے افسانوں کا موضوع بنایا۔ شوکت صدیقی نے ہجرت سے وابستہ مسائل پیش کئے ہیں، ان کے یہاں ماضی کا نوحہ نہیں،مہاجرت کا دکھ ہے۔ان لوگوں کی زندگی کی روداد ہے جوزندہ رہنے کی جدوجہد میں مصروف تھےاوراس اجنبی سرزمین پرقدم جمانے کی کوشش میں سرگرداں تھے۔'اندھیرااوراندھیرا' کا موضوع بھی یہی ہے لیکن خاص بات یہ بھی ہے کہ ہجرت کرنے والوں میں صرف وہی لوگ شامل نہیں تھے جوتباہی وبربادی کا شکار ہوئے بلکہ بہت سے لوگوں کواس لئے بھی وطن چھوڑنا پڑا کہ انہیں پاکستان کے مطالبہ کی حمایت کرنے کے جرم میں ملک چھوڑنے پر مجبور کردیا گیا تھا۔بعض اوقات ان کی ملازمتیں ختم کردی جاتیں،انہیں ہرطرح سے ہراساں کیا جاتا کہ وہ پاکستان چلے جائیں۔ پاکستان نیا ملک تھا اسے مسلمانوں کے خوابوں کی سرزمین بھی کہہ سکتے ہیں۔ ہندوستان کے مسلمانوں نے بعض اوقات قسمت آزمائی اور بہتر مستقبل کی تلاش میں بھی اپنے ملک کوچھوڑااور پاکستان آگئے۔

اسرار کا شمار بھی ان ہی لوگوں میں ہے جوملازمت اور بہتر مستقبل کے لئے یہاں آئے ہیں۔وہ اخبار کے دفتر میں ملازمت کرتا تھا لیکن تقسیم کے بعداسرارکومسلم لیگ کی حمایت میں اداریئے لکھنے کے جرم میں ملازمت سے ہٹادیا گیااوراس واقعے نے اس کی پُرسکون زندگی میں بحرانی کیفیت پیدا کردی۔غربت، افلاس اور معاشی مجبوریوں نے اس کے چاروں طرف اندھیرا پھیلادیا تھا۔اس کی خاندانی زندگی بڑی پرسکون تھی لیکن سلسلۂ معاش ختم ہوجانے کے بعدمحبت کے سارے رشتوں کو نفرت نے نگل لیا تھا۔

شوکت صدیقی کے افسانوی ادب میں ان کا اپنا نقطۂ نظر بھی ظاہر ہوتا ہے کہ سارے رشتوں میں معاشی رشتہ اہمیت رکھتا ہے، معاشی حالات اگردگرگوں ہوں تورشتوں کا احترام بھی ختم ہوجاتا ہے۔اسراراپنے خاندان کا واحد سہارا تھا(۸۸)''اس کے کنبے کا پورانظام اس کے گردگھوم رہا تھا،اس کی حیثیت سورج کے مانندتھی، جو ہرسیارے کوروشنی دے رہا تھا،حرارت دے رہا تھا،زندگی دے رہا تھا۔اماں جان کا وہ بیٹا تھا، رفیعہ کا شوہر،نفیسہ اورانور کا بھائی جان،اس مثلث کے ہرنقطے، ہرزاویے سے وہ قریب تر رہنے کی کوشش کرتا۔''لیکن اسرار کی ملازمت ختم ہوتے ہیں نظام شمسی کے یہ سارے سیارے ایک دوسرے سے الگ ہوگئے۔اس لئے کہ اسراراب انہیں زندگی کی

حرارت اور روشنی دینے سے مجبور تھا۔ اسرار نے ملازمت کی تلاش میں اپنی جان لڑا دی لیکن اسے کامیابی نہیں ہوئی۔ اس کا گھر جھگڑوں، شکوک وشبہات اور ایک دوسرے کے خلاف نفرت انگیز رویوں سے دوزخ کا نمونہ بن گیا۔

شوکت صدیقی نے اسرار کی زندگی کے مختلف پہلوؤں کو بڑی فنکاری سے ابھارا ہے۔ اس کی بے چارگی اور بے بسی، اس کا غصہ اور اس کی جھنجھلاہٹ کو پیش کیا ہے۔ ماں، بہن، بیوی سب نے اسے نظروں سے گرا دیا تھا، سب اس سے عاجز آ چکے تھے۔ پھر وہ گھر والوں کو بغیر بتائے قسمت آزمائی کے لئے پاکستان جانے والے قافلے میں شامل ہو گیا۔ یہ سفر کرب وبلا کا سفر تھا، شدت کی گرمی اور پانی کی نایابی کی وجہ سے قافلے کے اکثر لوگ دم توڑ گئے۔

شوکت صدیقی نے اسرار کے کردار کے ذریعے اس حقیقت کا اظہار کیا ہے کہ تمام مشکلات کا مقابلہ کرنے کے بعد لوگ جب اس سرزمین میں قدم رکھتے ہیں تو اکثر ان کے خواب چکنا چور ہو جاتے ہیں۔ مصائب کا جو سلسلہ ہندوستان میں شروع ہوتا ہے وہ پاکستان آ کر ختم نہیں ہوتا بلکہ یہاں اس میں مزید اضافہ ہو جاتا ہے۔ کراچی آ کر بڑی تگ ودو اور جدوجہد کے بعد اسرار کو ایک اخبار کے دفتر میں عارضی ملازمت ملتی ہے اور ادھر ہندوستان میں اسرار کی گمشدگی کے بعد اسرار کے خاندان پر قیامت ٹوٹ پڑتی ہے۔ اس لئے کہ اسرار اپنے خاندان کا واحد کفیل تھا، فاقہ کشی سے مجبور ہو کر اسرار کی ماں نے بیٹی اور بیٹے کے ساتھ پاکستان کا قصد کیا۔

'اندھیرا اور اندھیرا' میں مہاجرین کی زندگی کے بہت سے المناک پہلو ہمارے سامنے آتے ہیں۔ پاکستان میں اسرار کی ملاقات اپنی ماں سے جس طرح حادثاتی طور پر ہوتی ہے وہ حالات کی ستم ظریفی کا دردانگیز پہلو ہے۔ (۸۹) ''بیٹا اللہ کے نام پر کچھ دیتے جاؤ، دو وقت کی بھوکی ہوں۔'' یہ آواز اسرار کی جانی پہچانی تھی، اپنی ماں کو بھیک مانگتا دیکھ کر اسرار پر قیامت ٹوٹ پڑی۔ اسرار کی ماں کی پناہ گاہ مہاجرین کی بستی میں ایک خستہ اور بوسیدہ جھگی تھی۔ اسرار کا بھائی انور اور نفیسہ بھی ساتھ تھے۔ جھگیوں میں مہاجرین کی زندگی جانوروں سے بدتر تھی۔ گندگی، غلاظت، بھوک افلاس، تشدد اور جرائم ان کے آس پاس بلاؤں کی طرح منڈلاتے رہتے۔ مسلسل فاقہ کشی سے تنگ آ کر ان جھگیوں میں جسموں کی فروخت کا کاروبار بھی ہوتا تھا۔ جھگیوں میں قحبہ خانوں کی تلاش میں رات گئے پولیس چھاپہ مارتی۔ اسرار نے بھی اپنی ماں اور بہن کے ساتھ اسی جھگی میں رہائش اختیار کر لی تھی۔ (۹۰) ''رات بھر پولیس والے قحبہ خانوں کی ٹوہ میں منڈلایا کرتے، پھر بھی رات گئے کوئی رکشا یا وکٹوریہ سناٹے میں آ کر رکتی اور کتنی ہی جھگیوں میں سرگوشیاں سنائی پڑتیں، ہلکے ہلکے قہقہے گونجتے، کبھی کبھار کہیں ہنگامہ بھی برپا ہو جاتا۔''

افلاس اور تنگ دستی کے سائے میں ساری اخلاقی برائیاں جنم لیتی اور پروان چڑھتی ہیں۔ اسرار کے چھوٹا بھائی انور کو محلے کے غنڈے غفور نے اپنی ہوس کا نشانہ بنایا تھا۔ گندگی، غلاظت اور افلاس کے اس ڈھیر میں چاروں طرف اندھیرا تھا۔ اسرار نے یہاں بھی آمدنی کی صورت پیدا کرنے کی کوشش کی اور ذریعہ معاش کے لئے بہت ہاتھ پیر مارے لیکن کوئی نتیجہ نہ نکلا۔ اس کی سمجھ میں نہیں آتا تھا کہ وہ کیا کرے۔ شب برات کی آمد پر وہ خدا سے لو لگانے اور روزی طلب کرنے کے لئے سمندر کی راہ لیتا ہے۔ اسے امید تھی کہ یہ قبولیت کی رات ہے، اس کی دعا قبول ہو گی۔ مصیبت اور پریشانی میں انسان خدا کی طرف ہی رجوع کرتا ہے۔ اسرار بھی ساحل سمندر پر مصروفِ عبادت تھا کہ اس نے دور اندھیرے میں ایک سایہ ابھرتا دیکھا، اس کا دل خوشی سے اچھل پڑا، ضرور یہ رحمت کا فرشتہ ہے۔ اس نے دوڑ کر سائے کے قدم پکڑ لئے اور گڑگڑا کر اللہ کو مدد کے لئے پکارنے لگا۔ لیکن وہ رحمت کا فرشتہ نہیں بلکہ جہاز سے گرے ہوئے کوئلوں کو ساحل سمندر سے اکٹھا

کرنے والا کریم مشغل تھا۔ اسرار کی آخری امید بھی منقطع ہوگئی، وہ مایوسیوں کے اندھیرے میں ایک ہارے ہوئے شخص کی طرح ساحل سمندر پر کھڑا تھا، جہاں شب برات کا چاند روپوش ہو رہا تھا اور ہر طرف اندھیرے نے قبضہ جمالیا تھا۔ یہاں رات کے اندھیرے نے اسرار کی زندگی کے اندھیرے کو اور زیادہ گہرا کر دیا تھا۔

'اندھیرا اور اندھیرا' صرف ایک فرد کی کہانی نہیں بلکہ اکثر و بیشتر لوگوں کو ایسے حالات سے دوچار ہونا پڑا اور ایسی ہی سختیوں اور اذیتوں سے سابقہ پڑا تھا۔ 'اندھیرا اور اندھیرا' میں شوکت صدیقی نے جو دل دوز مناظر دکھائے ہیں اور جن روح فرسا حقائق کا اظہار کیا ہے وہ ہجرت کے کرب انگیز داستان کا ناقابل فراموش حصہ ہیں۔ اردو کے افسانوی ادب میں شوکت صدیقی نے ہجرت کے کرب کو جس طرح اجاگر کیا ہے وہ اپنی جگہ مؤثر بھی ہے اور لائق تحسین بھی۔

خان بہادر

شوکت صدیقی کا افسانہ ''خان بہادر' ہجرت کے پس منظر میں لکھا گیا ہے۔ شوکت صدیقی نے ہجرت کے پس منظر میں بہت سی کامیاب کہانیاں لکھی ہیں اور تارکین وطن کی زندگی کے مسائل اور ذہنی ونفسیاتی کیفیتوں کو بڑی خوبصورتی سے پیش کیا ہے۔

شوکت صدیقی کا افسانہ 'خان بہادر' اس حقیقت کا انکشاف کرتا ہے کہ قیامِ پاکستان کے بعد بہت سے طالع آزماؤں نے اس سرزمین کو اپنی شکارگاہ کے طور پر استعمال کیا۔ شوکت صدیقی کے افسانوں میں ہمیں تصویر کے دونوں رخ نظر آتے ہیں۔ ایک طرف وہ لوگ ہیں جو مطالبہ پاکستان کی حمایت کے جرم میں ہندوستان چھوڑنے پر مجبور ہوئے یا پھر وہ لوگ جن کا گھربار اور زندگی بھر کا اثاثہ برباد ہو چکا تھا۔ بہت سی جانوں کی قربانیاں دیکر وہ خالی ہاتھ اس نئی سرزمین میں وارد ہوئے اور یہاں یا تو مہاجر کیمپوں یا غلیظ جھگیوں میں زندگی سے برسرِ پیکار تھے لیکن ان کے ساتھ ایک طبقہ ایسا بھی اس نئی سرزمین میں داخل ہوا جو اپنے وطن میں غربت، افلاس اور گمنامی کی زندگی گزار رہا تھا۔ پاکستان آنے کے بعد اس طبقے کے لوگوں نے ایک نیا جنم لیا اور راتوں رات دولت مند بننے کی جستجو میں شرافت، اخلاق، مروت اور انسانیت کو بالائے طاق رکھ دیا۔ ناجائز کلیم منظور کروا کر کوٹھیوں اور جائیدادوں کے مالک بن گئے۔ خان بہادر کا کردار نو دولتیے طبقے کے ایسے شخص کا کردار ہے جسے اپنے ماضی اور اپنی تاریخ سے نفرت ہے۔ جو انگریزوں کا غلام ہے اور ان کی فیاضی، رحم دلی اور نیکی کے گن گاتا ہے۔

طبقاتی زندگی کی پیشکش میں شوکت صدیقی بے انتہا کامیاب ہیں اور خان بہادر میں خان بہادر کے ذہنی افلاس، لالچ اور ہوس زر کو انہوں نے انتہائی کامیابی سے پیش کیا ہے۔ خان بہادر برطانوی فرم کے ڈائریکٹر اور ایشیائی امور کے انچارج والفورڈ کو اپنی آرٹ گیلری اور لائبریری دکھاتے ہوئے بڑی شان سے اپنے آباؤ اجداد کی انگریزوں سے وفاداری اور اپنوں سے غداری کی داستان سناتا ہے۔ اس نے والفورڈ کو ایک تلوار دکھائی جس پر خون کے دھبے تھے۔ (۹۱) ''اس تلوار سے میرے دادا نے ۱۸۵۷ء کے غدر میں بارہ سو سے زائد باغیوں کو ہلاک کیا تھا۔''

خان بہادر کے آباؤ اجداد نے سخت غداری کی تھی، خان بہادر کے دادا قلعہ دار عبداللہ خان نے انہیں تلوار سے نہیں بلکہ دھوکہ سے زہر آلود کھانا کھلا کر ہلاک کیا تھا اور جب وہ ہلاک ہو گئے تو اپنی وفاداری کی سند کے طور پر ان کی گردنیں اتار لیں۔

شوکت صدیقی کے یہاں ہمیں تاریخ کا مطالعہ بھی ملتا ہے، اپنے کرداروں کے اعمال کو وہ تاریخ کے حوالے سے پیش کرتے ہیں۔ خان بہادر جیسے لوگ جب جعلی دستاویز کے ذریعہ پاکستان میں دولت اور اقتدار کے مالک بنے تو انھوں نے معاشرتی برائیوں کو پھیلانے میں بڑا کردار ادا کیا۔ پاکستانی معاشرے میں خودغرضی، مفاد پرستی، رشوت اور دیگر مفسدات کو پھیلانے میں ایسے لوگوں کا بڑا ہاتھ ہے۔

خان بہادر نے والفورڈ کو ایک جوتا بھی دکھایا، جس کی بدولت خان بہادر کے والد نے انگریز کمشنر سے گاؤں، زمینیں اور املاک حاصل کئے تھے۔ (۹۲) ''آج میرے پاس جو جائیداد اور جاگیر ہے وہ اس جوتے کی کرامت ہے۔ اسے تو میں اپنی خاندانی وفاداری کے ثبوت میں انگریز حکام کے سامنے بطور خاص پیش کرتا تھا۔ سچ پوچھئے تو خان بہادر کا خطاب بھی مجھے اسی جوتے کے طفیل ملا تھا۔ یہ خطاب مجھے اس قدر عزیز ہے کہ مسلم لیگ کا عہدے دار ہونے کا باوجود اسے اب تک نہ چھوڑ سکا۔''

یہاں شوکت صدیقی نے طنز کے ہتھیاروں سے کام لیکر ایک حقیقت یہ بھی منکشف کی ہے کہ ہمارے یہاں سیاست میں جو بحرانی کیفیت پیدا ہوئی اور سیاستدانوں نے جس طرح پاکستان کو عہدے اور حکومت حاصل کرنے کا ذریعہ بنایا، وہ خان بہادر جیسے ہی لوگوں کا کام تھا جنھوں نے انگریزوں کے جوتے کھا کر ہندوستان میں گاؤں اور جاگیر حاصل کئے تھے اور پاکستان میں بھی وہ اس جوتے کو سینے سے لگائے زندہ تھے۔ خان بہادر کے رئیسانہ ٹھاٹ باٹ، اس کا شاندار محل، اس کی امارات کا مظاہرہ دراصل اس معاشرتی ابتری اور منافقانہ رویوں کا اظہار ہے جو قیام پاکستان کے بعد ایسے لوگوں کی وجہ سے اس ملک کی جڑوں میں اتر گیا اور آج تک ہم اس خرابی میں پھنسے ہوئے ہیں۔ پاکستان کے قیام کے ساتھ ہی خان بہادر جیسے لوگوں نے پاکستان کی معیشت، سیاست اور اقتدار پر اس طرح قبضہ جمایا کہ عوام کی زندگی مشکلات کے بھنور میں پھنس گئی۔

شوکت صدیقی نے خان بہادر کی صورت میں ایک ایسا کردار وضع کیا ہے جو پاکستان کو اپنی جاگیر سمجھتا تھا۔ ایسے لوگ غنڈوں اور اپنے کارندوں کی مدد سے زمینوں پر قبضہ کرتے تھے۔ چھین جھپٹ کا بازار ایسے لوگوں نے گرم کر رکھا تھا۔ تشدد، ماردھاڑ اور تمام غیر قانونی اقدامات کے ذریعہ وہ لوگوں سے زمین ہتھیا لیتے۔ وہ لوگ جو پہلے سے ان زمینوں پر آباد ہوتے، اگر ان کی طرف سے مزاحمت کی جاتی تو گولیاں چلوادی جاتیں، دس بیس کا خون ہو جاتا لیکن وہ اپنے مذموم عزائم کو ہر حال میں پورا کرتے۔ خان بہادر بھی ان ہی لوگوں میں شامل تھا۔

وہ والفورڈ کے ساتھ فرٹیلائزر فیکٹری کی منصوبہ بندی میں مصروف تھا کہ اس کے کارندوں نے اطلاع دی کہ زمین پر قابض لوگ مزاحمت کر رہے ہیں اور مارنے مرنے پر تل گئے ہیں (۹۳) ''سالے کمینوں کی یہ ہمت، وہ ہیں کس ہوا میں۔ خان بہادر نے غضب ناک ہو کر کہا۔ منیجر کو جا کر میرا حکم پہنچاؤ اگر سیدھی انگلیوں سے گھی نہ نکلے اور وہ سرکشی سے باز نہ آئیں تو گولی چلوادی جائے۔ بندوقوں کی باڑھ پر رکھ کر ایک ایک حرام زادے کو گولیوں سے اڑا دیا جائے۔''

والفورڈ خان بہار کے غصے اور گرمی سے پریشان ہو گیا، گولی چلنے کی آواز نے اسے مزید متوحش کر دیا، اس نے خان بہادر سے رخصت طلب کی اور وہاں سے چل دیا۔ خان بہادر کی اس غیر انسانی حرکت کو ایک غیر ملکی نے بھی محسوس کیا تھا، لیکن خان بہادر جیسے لوگ اتنے حساس اور نرم دل نہیں ہوتے، یہ ساری باتیں، یہ ظلم اور تشدد تو ان کے معمولات زندگی میں شامل ہیں۔ خان بہادر کے نزدیک والفورڈ خاندانی انگریز نہیں تھا، انگریز تو وہ تھے جو سامنے کھڑے ہو کر گولی چلواتے تھے اور جب ہی انھوں نے رعب اور دبدبے سے حکومت کی۔ خان بہادر کے طبقے کے لوگوں نے ہی انگریز کے ہاتھ مضبوط کئے تھے اور اب پاکستان میں وہ اپنے آقاؤں کی طرح عوام کو خوف اور دہشت کا نشانہ بنا کر ان پر حکومت کرنا چاہتے تھے۔

تیسرا آدمی

شوکت صدیقی کا افسانہ 'تیسرا آدمی' ان کے سماجی تصوّر اور ان کے فنی ارتقاء میں اہم کڑی کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس افسانے نے درحقیقت اردو کے افسانوی ادب میں ان کا مقام متعین کیا، اسے بڑی شہرت اور مقبولیت حاصل ہوئی۔ 'تیسرا آدمی' اس لحاظ سے ایک اہم افسانہ ہے کہ اس میں شوکت صدیقی نے محنت کے استحصال اور سرمایہ داروں کی مجرمانہ اور سازشی ذہنیت کی بھرپور عکاسی کی ہے۔ جنگ عظیم دوم کے دوران برصغیر میں جاگیرداروں اور زمینداروں کے ساتھ ساتھ صنعت کاروں اور سرمایہ داروں کا ایک نیا طبقہ وجود میں آیا تھا۔ فوجی سپلائی کے ٹھیکوں نے ان کی دولت اور طاقت میں بے پناہ اضافہ کیا تھا۔ جنگ کے بعد برصغیر کے لوگ عام طور پر معاشی ابتری کا شکار تھے۔ بے روزگاری کے ذریعہ ایک طرف جنگ سے واپس آنے والے لوگ افلاس، بھوک اور غربت کے چنگل میں گرفتار تھے، دوسری طرف سرمایہ دار اور صنعت کار اسمگلنگ اور چور بازاری کے ذریعہ بے انتہا دولت اکٹھی کر رہے تھے۔ زمیندار اور جاگیردار خاتمۂ زمینداری کے قانون کے نافذ ہونے کے ڈر سے صنعتوں اور فیکٹریوں میں اپنی دولت لگا رہے تھے۔ رانی بازار کا جاگیردار کنور شیوراج سنگھ بھی ان ہی زمینداروں میں سے تھا۔ وہ کارخانے اور فیکٹریاں لگانے سے زیادہ کارخانے اور فیکٹریوں کی تعمیر کے لئے ملے ہوئے پرمٹ سے سریا، لوہے اور سیمنٹ کی چور بازاری کے ذریعے دولت کما رہا تھا۔

شوکت صدیقی نے 'تیسرا آدمی' میں اس حقیقت پر روشنی ڈالی ہے کہ جاگیردارانہ اور زمیندارانہ نظام کی جگہ جس سرمایہ دارانہ نظام نے لی ہے، وہ کمزوروں کے استحصال، بے رحمی اور ظلم میں جاگیردارانہ نظام سے کسی طرح کم نہیں۔ سرمایہ دار بھی اپنے طاقت کے بل بوتے پر اپنے زیردستوں کے استحصال کا کوئی موقع ہاتھ سے نہیں جانے دیتے۔ وہ اپنے مذموم عزائم کو پورا کرنے کے لئے گھناؤنی سازشوں کا جال ایسے لوگوں کے ذریعے بنتے ہیں، جو خود اپنے ہی طبقے کے خلاف اپنی صلاحیت اور طاقت استعمال کرتے ہیں لیکن ان کا انجام نہایت عبرتناک ہوتا ہے۔ ان کے آقاؤں کو جب تک ان کی ضرورت ہوتی ہے وہ ان سے ناجائز، غیر قانونی اور غیر انسانی کام لیتے ہیں، پھر افشائے راز کے خوف سے انہیں یا تو موت کے گھاٹ اتار دیا جاتا ہے یا پھر ان کے خلاف ایسی منصوبہ بندی کی جاتی ہے کہ وہ خود روپوش ہو جاتے ہیں اور ہمیشہ کے لئے گمنامی کے اندھیرے میں گم ہو جاتے ہیں۔

شوکت صدیقی نے دو کرداروں کیلاش ناتھ وانچو اور نیل کنٹھ کے ذریعہ سرمایہ دارانہ نظام کے ظلم اور بے رحمی کو پیش کیا ہے۔ وانچو ایک ذہین شخص ہے، اپنے مالک کا وفادار ہے، لوہے، سریا اور سیمنٹ کی اسمگلنگ کا سارا کاروبار اس کے ذریعہ ہوتا ہے۔ کمپنی کا چیف اکاؤنٹینٹ دیپ چند جو مالک کے لئے خطرے کی گھنٹی بن گیا تھا، وانچو کے ذریعہ راستہ سے ہٹا دیا جاتا ہے۔ وانچو کا ذہن جرائم کی منصوبہ بندی میں ایک مشین کی طرح کام کرتا ہے اور ان تمام جرائم کی تکمیل میں نیل کنٹھ کی حیثیت اس کے دست راست کی ہے۔

نیل کنٹھ بھی ایک کسان تھا لیکن زمین کی بے دخلی نے اسے کسان نہ رہنے دیا اور وہ فیکٹری کے مالک کا آلۂ کار بن گیا۔ اس کی جسمانی قوت اب تخریبی کارروائیوں میں استعمال ہو رہی تھی۔ شوکت صدیقی نے 'تیسرا آدمی' میں سرمایہ دارانہ ذہنیت کی بھرپور عکاسی کی ہے۔ سرمایہ دار نہ صرف یہ کہ دولت کا حریص ہوتا ہے بلکہ وہ اپنے کارندوں کی جسمانی قوت اور ذہنی صلاحیت بھی اپنے تصرف میں رکھنا

چاہتا ہے۔ وہ انہیں اپنے مفاد میں استعمال کرتا ہے اور پھر جب قانون کا گھیرا تنگ ہونے لگے تو انہیں راستے کے پتھر کی طرح ٹھوکر مار کر ہٹا دیتا ہے۔ نیل کنٹھ اور وانچو نے اپنے مالک کے لئے ہر قسم کے خطرناک کام انجام دیئے۔ نیل کنٹھ خود کسان تھا لیکن فیکٹری کے فائدے کے لئے اس نے کوکیلا ڈیم کو ڈائنا مائٹ لگا کر اڑا دیا۔ ڈیم کی تباہی نے کسانوں کی محنت اور امیدوں پر پانی پھیر دیا۔ کھڑی فصلیں زیر آب آ گئیں۔ (۹۴) ''ڈیم کے تباہ ہو جانے کے بعد کوکیلا ندی میں بھیانک سیلاب آ گیا تھا۔ بپھری ہوئی لہریں ترائی کے نشیبی علاقے میں شب خون مارنے والے غنیم کی طرح پھیلتی جا رہی تھیں۔ گیہوں کی لہلاتی ہوئی فصلیں پانی کے تیز ریلے میں بہہ گئی تھیں۔ بستیاں غرق آب ہو کر ویران ہوتی جا رہی تھیں، تباہ حال کسان گھروں کو چھوڑ چھوڑ کر بھاگ رہے تھے۔'' سیلاب کے بعد کسانوں کے لئے کوئی چارہ نہ رہا کہ وہ کم اجرت پر ہی فیکٹری میں ملازمت حاصل کریں۔ اس طرح نیل کنٹھ اور وانچو نے خود اپنے ہی طبقے کو انتہائی ذلت آمیز شرائط پر فیکٹری میں مزدوری پر مجبور کر دیا۔

سرکاری رپورٹ میں یہ کہا گیا کہ ڈیم کی تباہی میں کمیونسٹ دہشت گردوں کا ہاتھ ہے، کنور شیوراج سنگھ جو اس المیہ ڈرامے کا محرک تھا اس پر کوئی آنچ نہیں آئی۔ جبکہ وانچو کو راتوں رات کھٹمنڈو پہنچا دیا گیا اور نیل کنٹھ جو زخمی تھا اسے حویلی کے پچھواڑے مٹی اور پھوس کی بنی ہوئی کوٹھری میں پھینک دیا گیا، جہاں اس پر غشی کے دورے پڑتے ہیں اور زخم کی ٹیسیں اسے بے چین رکھتی ہیں۔ وہ موت کے انتظار میں کروٹیں بدل رہا ہے۔

شوکت صدیقی کا یہ افسانہ طبقاتی تقسیم اور محنت کے استحصال کے خلاف احتجاج کی حیثیت رکھتا ہے۔ انتہائی موثّر انداز میں انھوں نے سماجی حقائق کو جس طرح پیش کیا ہے اس سے اس نامنصفانہ نظام کے خلاف نفرت کے جذبات بیدار ہوتے ہیں اور یہیں مصنف کا مقصد پورا ہو جاتا ہے۔ 'تیسرے آدمی' کی شہرت اور مقبولیت کی وجہ موضوع کی ندرت اور اندازِ بیاں کی سادگی اور مہارت ہے۔ شوکت صدیقی کا افسانہ 'تیسرا آدمی' جرائم کے بارے میں ان کے نظریات کی نمائندگی کرتا ہے، وہ محنت کو ایک دائمی قدر سمجھتے ہیں اور محنت کے استحصال کو سب سے بڑا جرم۔ 'تیسرا آدمی' شوکت صدیقی کے سماجی شعور کے ساتھ ان کے تصورِ فن اور تصورِ حیات کا ترجمان افسانہ ہے۔

مہکتی وادیوں میں

شوکت صدیقی کا یہ افسانہ ان کے افسانوی مجموعے 'تیسرا آدمی' میں شامل ایک مشہور افسانہ ہے۔ اس کا موضوع بھی طبقاتی تقسیم اور محنت کا استحصال ہے۔ یہاں شوکت صدیقی نے چائے کے باغات میں کام کرنے والے استحصال کا شکار مزدوروں کی زندگی ایسے مؤثر طریقے سے پیش کی ہے کہ قاری کے دل میں اس ظالمانہ نظام سے نفرت پیدا ہو جاتی ہے، جہاں ہر قدم پر محنت کرنے والوں کو ظلم و جبر کا نشانہ بنایا جاتا ہے۔ چھوٹا ناگپور اور بلاس پور سے آئے ہوئے یہ مزدور جن کی زمینیں بارش کی کمی سے بنجر ہو چکی تھیں یا وہ اپنی زمینوں سے بے دخل کئے جا چکے تھے، ان کے لئے اس کے سوا کوئی چارہ نہ تھا کہ اپنے وطن سے بہت دور میلوں تک پھیلے ہوئے چائے کے باغات میں محنت مزدوری کر کے اپنا پیٹ پالیں۔ چائے کے باغات کی مرطوب ہوا میں ان کا مضبوط محنت کش جسم کھوکھلا ہو گیا تھا، یہاں آنے سے پہلے ان کے جسم گٹھے ہوئے اور مضبوط تھے۔ ترائی کے علاقوں میں مچھروں کی بہتات اور اس بہتات کی وجہ سے بیماریوں نے ان کے جسم کی طاقت نچوڑ لی تھی۔

شوکت صدیقی نے 'مہکتی وادیوں میں' بھی استحصالی نظام کے ایک کارندے اور دلال کے ذریعے اس حقیقت کو آشکارا کیا ہے کہ چائے کے باغات کے مالکوں کیلئے کام کرنے والے یہ دلال ایسے علاقوں میں گھوم پھر کر حالات کا جائزہ لیتے ہیں، جہاں بارش نہ ہوئی ہو اور کسان فاقہ کشی کا شکار ہو رہے ہوں، مالکان کے یہ ایجنٹ ان کی مجبوری سے فائدہ اٹھاتے ہوئے انہیں کام کا لالچ دیکر چائے کے باغات میں لے آتے ہیں، جہاں جھک کر چائے کی پتیاں چنتے ہوئے ان کی کمر دوہری ہو جاتی ہے، ان کے جسم کو یہ مرطوب ہوا دیمک کی طرح چاٹ لیتی ہے، جو ایک بار اس جال میں پھنس جاتا ہے پھر وہ پندرہ برس تک اپنے وطن واپس نہیں جا سکتا۔ پندرہ برس کی اس مشقت کے بعد جب ان کے جسم پر ہڈی اور کھال کے سوا کچھ نہیں رہتا تو انہیں آزاد کر دیا جاتا ہے اور کمپنی کا دلال نئے لوگوں کو بھرتی کر کے لاتا ہے۔ جو یہاں سے بھاگنے کی کوشش کرتے ہیں ان کے گلے میں پتھر لٹکا دیا جاتا ہے، وہ چائے کے باغات میں زرخرید غلاموں کی سی زندگی بسر کرتے ہیں۔

شوکت صدیقی نے غربت اور بے بسی کی زنجیروں میں جکڑے ہوئے اس طبقے کی زندگی کے اصل خدوخال کو بغیر کسی مبالغے اور لفظی صناعی سے پیش کیا ہے۔ مزدوروں کی محرومی، ان کی غربت، ان پر ہونے والے مظالم سب یہاں حقیقت سے ہم آہنگ نظر آتے ہیں۔ جب سخت محنت کے بعد ان کے جسم کمزور ہو جاتے ہیں تو ٹھیکیدار انہیں ملازمت سے الگ کر دیتے ہیں۔ انہیں سخت محنت کا معاوضہ چند آنوں کی صورت میں ملتا ہے۔ چائے کے باغوں کے اندر دھان کے گودام بھی ہیں، سستے داموں خریدے ہوئے یہ دھان اسمگل کر دیئے جاتے ہیں اور باقی دھان مزدوروں کے ہاتھ مہنگے داموں فروخت کئے جاتے ہیں۔ دھان کی مہنگائی اور قوت خرید کی کمی مزدوروں کے اندر اشتعال پیدا کر دیتی ہے۔ وہ مارنے مرنے پر تل جاتے ہیں، بھوک ان کے اندر بغاوت کی آگ بھر دیتی ہے، سوبھا ناتھ اور شکرا منڈ جو احتجاج کرنے والے قلیوں کے سربراہ ہیں، انہیں سخت سزا ملتی ہے۔ اس لئے کہ باغیوں پر سختی کے ذریعہ ہی سرمایہ دار حالات پر قابو پانے کی کوشش کرتے ہیں۔

شوکت صدیقی نے یہاں اس حقیقت پر روشنی ڈالی ہے کہ جب مزدور یکجا اور متحد ہو کر احتجاج کی کوشش کرتے ہیں تو استحصالی طبقہ انہیں لالچ کے ذریعہ خریدنے کی کوشش کرتا ہے۔(۹۵) ''ہم بھوکے ہیں، ہمیں چاول دو۔ باغ بابو ہماری مزدوری کیوں کاٹتے ہو، ہم کام پر کیسے جائیں؟ پیٹ تو بھرتا نہیں۔ قلی اکٹھا ہو کر اس طرح ملی جلی آوازوں سے چیخ رہے تھے، کچھ دیر بعد صاحب برآمدے میں آ کر کھڑے ہو گئے، انھوں نے دو دو آنے سب کے سامنے بخشش کے پھینک دیئے اور غیر قانونی طریقے سے کشید کی ہوئی دیسی شراب ان کے حکم پر قلیوں کے سامنے رکھ دی گئی۔''

شوکت صدیقی نے یہاں اس حقیقت کا اظہار کیا ہے کہ سرمایہ دار عیاری اور چالاکی سے کام لے کر مزدوروں کے احتجاج کو ختم کرنے کی کوشش کرتا ہے، چونکہ ان کے پیچھے کوئی منظم تحریک نہیں ہوتی۔ لہٰذا سرمایہ دار اپنے مقصد میں کامیاب ہو جاتا ہے۔ قلی اس عارضی انعام سے خوش ہو کر ڈھول بجاتے اور ناچتے رہے۔ قلیوں کو اس طرح مست اور سرشار دیکھ کر شکرامنڈ کی امیدوں پر پانی پھر گیا۔ اسے یہ احساس بھی ہوا کہ اس نے ناحق ان لوگوں کے لئے مالکان سے دشمنی مول لی۔ شکرامنڈ چونکہ انقلابی اور باغی تھا لہٰذا اسے نوکری سے الگ کر دیا گیا۔

شوکت صدیقی نے اگرچہ 'مہکتی وادیوں میں' کسانوں اور چائے کے باغات میں کام کرنے والے قلیوں کی عمومی زندگی ان کی مشقت اور ان کے استحصال کو موضوع بنایا ہے لیکن چند انفرادی کردار ایسے بھی ہیں جو شدت احساس اور جرأت عمل سے بھرپور ہیں۔ شکرامنڈ کا کردار بھی ایک ایسے ہی شخص کا کردار ہے جو کچھ کرنا چاہتا ہے، جو سوچتا ہے اور زندگی کو بدلنے اور اپنے حق کو چھین لینے کا حوصلہ رکھتا ہے۔ لیکن جب اسے کامیابی نہیں ہوتی تو وہ اپنی بیوی اور بچوں کو چھوڑ کر ایک زیادہ تندرست اور جسمانی طور پر مضبوط عورت کا ہاتھ تھام کر پہلی جگہ چھوڑ دیتا ہے۔ یہاں مصنف کے اس نظریہ پر بھی روشنی پڑتی ہے کہ تمام زندگی کا محور اقتصادی مفادات ہیں۔ باقی تمام مسائل اسی محور کے گرد گھومتے ہیں۔ شکرامنڈ کی بیوی منگلی سخت محنت اور بچوں کی پیدائش کے بعد کمزور ہو گئی تھی، اب وہ محنت کے قابل نہ رہی تھی۔ شکرامنڈ نے ایک ایسی عورت کو منگلی پر ترجیح دی جو زیادہ محنت کر سکتی تھی اور اس کی معاشی حالت کو بہتر بنا سکتی تھی۔ 'مہکتی وادیوں میں' محنت کے استحصال کے علاوہ اقتصادی مفادات کی اہمیت بھی واضح ہوتی ہے۔(۹۶) ''مہکتی وادیوں میں ایسا بھرپور اور مکمل افسانہ ہے کہ اسے عالمی ادب کے شاہکاروں کے مقابلے پر رکھا جا سکتا ہے۔'' اس افسانے کے ذریعہ شوکت صدیقی کے بنیادی نظریات کی بھی وضاحت ہوتی ہے۔

تانیتا

شوکت صدیقی کا افسانہ تانیتا جنگ عظیم دوم اور اس کے بعد فسادات کے پس منظر میں لکھا ہوا انتہائی کامیاب افسانہ ہے۔ اس افسانے کی مقبولیت کا اندازہ اس سے ہوتا ہے کہ اس کے تراجم مختلف زبانوں میں ہوئے اور اردو کی منتخب شدہ کہانیوں میں اسے جگہ ملی۔

تانیتا فوج سے نکالا ہوا ایک سابق فوجی ہے۔ لیکن جنگ کے اختتام کے بعد فوجی بھی ملازمت سے فارغ کردیئے گئے، جس کے نتیجے میں برصغیر میں بے روزگاری اور مہنگائی نے معاشرے میں انتشار اور بحران کی کیفیت پیدا کردی۔ ملازمت سے فارغ لوگوں کی زندگی مالی مشکلات کے بھنور میں پھنسی ہوئی تھی۔

شوکت صدیقی نے تانیتا میں یہ سوال اٹھایا ہے کہ اقتصادی مشکلات انسان کو انسانیت کی سطح سے گرا کر حیوانی سطح پر لے آتی ہیں۔ انسان اپنی بھوک مٹانے کے لئے ہوٹل کے جھوٹے نوالے کتے کے منہ سے چھین کر اپنا پیٹ بھرنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ تانیتا کے چاروں طرف زندگی رواں دواں ہے۔ کلب اور ہوٹلوں میں لوگ نفیس اور عمدہ کھانوں سے لذت یاب ہو رہے ہیں، شراب کے جام لنڈھا رہے ہیں لیکن تانیتا سوکھی روٹی سے محروم ہے۔ وہ معاشرے کا دھتکارا ہوا کردار ہے۔ اس کی قسمت میں ہوٹل کے جھوٹے اور باسی ٹکڑے ہیں۔ لیکن فساد کی وجہ سے ہوٹل بند پڑے ہیں، بلیک آؤٹ نے شہر کو تاریک اور سنسان کردیا ہے۔ لہٰذا اسے اب جھوٹے ٹکڑے بھی نہیں ملتے۔ تانیتا کی زندگی غلاظت کا ڈھیر ہے، وہ سراپا نفرت اور سراپا انتقام بن چکا ہے۔ لیکن یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ ایک اچھے خاصے نشانہ باز سپاہی کو کس نے اس حال تک پہنچایا؟

تانیتا جنگ میں اپنی ایک ٹانگ سے محروم ہو چکا ہے، سماج میں ایسے ناکارہ شخص کی کوئی جگہ نہیں اور پھر یہ سماج کا ٹھکرایا ہوا انسان سراپا نفرت اور سراپا انتقام بن جاتا ہے۔ نمو کو اکیلا اور بے سہارا دیکھ کر اس کی جنسی بھوک جاگ اٹھتی ہے، وہ اس کے کپڑے پھاڑ دیتا ہے، اس کی بانہوں میں اپنے دانت گاڑ دیتا ہے۔ شوکت صدیقی نے انتہائی ڈرامائی انداز میں تانیتا کی ذہنی اور نفسیاتی کیفیت کو پیش کیا ہے۔ (۹۷) ''میں نے چلچلاتی دھوپ میں سڑکوں پر محنت کی ہے، کڑکڑاتی سردیوں میں پہرہ داری کی ہے، فوج میں بھرتی ہو کر گالیاں کھائی ہیں، چوریاں کی ہیں، جیل کاٹی ہے، مار کھائی ہے، گالیاں سنی ہیں اور اب میں بھوکوں مرتا ہوں، شرابیوں کا بچا کھچا کھانا کھاتا ہوں۔ گوشت کے ایک ایک ٹکڑے کے لئے کتوں سے لڑتا ہوں۔''

شوکت صدیقی نے یہاں تانیتا کے ذریعہ اس سماجی رویئے کے خلاف احتجاج کیا ہے جو انسان کو انسانیت کی سطح سے نیچے گرا کر حیوانوں کی صف میں لا کھڑا کرتا ہے۔ لیکن شوکت صدیقی سماجی احتجاج کے باوجود انسانیت سے مایوس نہیں ہوتے۔ تانیتا میں بھی باوجود حیوانی خصائص کے انسانیت کی روشنی باقی رہتی ہے۔ بلوائی جب گھر میں آگ لگا کر نکل جاتے ہیں تو یکایک تانیتا کو نمو یاد آتی ہے وہ بھڑکتی ہوئی آگ میں چھلانگ لگا دیتا ہے اور بے ہوش اور برہنہ نمو کو اپنے بازوؤں میں بھر کر نکال لاتا ہے۔ باوجود اپنی مجرمانہ اور گھناؤنی حرکتوں کے، اس کا ضمیر زندہ ہے۔ شوکت صدیقی نے تانیتا کے کردار کو اتنی محنت سے ابھارا ہے کہ اس کے لئے ہمارے دل میں نفرت نہیں بلکہ ہمدردی کے جذبات پیدا ہوتے ہیں۔ اگرچہ بنیادی طور پر اس افسانے کا پس منظر فسادات ہیں لیکن اس پس منظر میں تانیتا کے کردار کے ذریعہ

انسان کی محرومیوں اور بدکرداریوں کے رویے کو بڑی خوبصورتی سے پیش کیا گیا ہے۔تانیتا میں شوکت صدیقی نے اپنے انداز تحریر کی اس خصوصیت سے بھی کام لیا ہے جب وہ لفظوں کے ذریعہ سنسنی خیزی، پراسراریت اور دہشت کے تانے بانے سے کہانی کا خمیر اٹھاتے ہیں۔
شوکت صدیقی نے فسادات کو معاشرتی المیے کی صورت میں پیش کیا ہے۔تانیتا کے بارے میں صرف یہ نہیں کہا جاسکتا کہ یہ فسادات پر لکھی جانے والی کہانی ہے، یہاں فسادات کے علاوہ بھی بہت کچھ ہے، یہ ایک بےحس اور سفاک معاشرے کی کہانی ہے، جو بے روزگار اور بھوکے لوگوں کو تحفظ فراہم نہیں کرتی۔تانیتا ایک فوجی کی گولی سے زخمی ہوتا ہے اور سڑکوں پر تڑپتے ہوئے جان دے دیتا ہے۔
''تانیتا مر گیا لیکن اس کی پھٹی ہوئی آنکھوں میں ابھی تک بھوک زندہ تھی۔'' (۹۸)
افسانہ کا یہ اختتام اس افسانے کو فساد کا نہیں بلکہ معاشرے کی بے حسی کا المیہ بنا دیتی ہے، جہاں مرنے کے بعد بھی بھوک اس کی انکھوں میں زندہ ہے۔

خلیفہ جی

شوکت صدیقی کے افسانوں میں ہمیں موضوعات کا تنوع ملتا ہے۔ قیام پاکستان کے بعد شوکت صدیقی نے اس نوزائیدہ ملک کے معاشرتی، اقتصادی اور معاشی مسائل، طبقاتی کشمکش اور محنت کے استحصال پر خاص طور پر توجہ دی۔ شاید یہ کہنا مبالغہ نہ ہو کہ انھوں نے ہجرت کے کرب کو ماضی میں رہ کر نہیں بلکہ لمحۂ موجود میں دیکھا، اسے محسوس کیا اور نہایت مؤثر کہانیاں لکھیں۔ لیکن شوکت صدیقی کے افسانوی ادب کا ایک پہلو اور ہے جسے بعض اوقات تنقید کا نشانہ بنایا گیا ہے۔ وہ زیریں دنیا کی عکاسی ہے۔

شوکت صدیقی نے اپنے افسانوی ادب میں زیریں دنیا اور جرائم پیشہ افراد کی جس طرح نشاندہی کی ہے اس کے مطالعے سے احساس ہوتا ہے کہ انھوں نے اپنے لئے ایک مشکل گوشہ چنا ہے، جس میں بڑی وسعت اور گہرائی ملتی ہے۔ (۹۹) ''شوکت صدیقی کی سب سے منفرد حیثیت جرائم کی دنیا یا انڈر ورلڈ کا بے باک اور مسلسل اظہار ہے اور وہ اس طرح کہ کہیں بھی تصنع یا افسانہ نگاری کا گمان نہیں ہوتا۔ لیکن یہ کسی طرح بھی جاسوسی ادب اگر اسے ادب کہا جا سکے کا حصہ نہیں۔ جرم کی تفتیش پر اردو فکشن میں شوکت صدیقی کا کام بنیادی نوعیت کا ہے۔''

شوکت صدیقی کی اسی بے باک اظہار کی ایک مثال ان کا افسانہ 'خلیفہ جی' ہے۔ یوں تو زیریں دنیا کے کردار ان کے افسانوی ادب میں بہت سے ہیں، موضوع کے اعتبار سے ان کی جرائم کے بارے میں کہانیاں دو طرح کی ہیں، اکثر کہانیوں میں جرائم کی پشت پناہی کرنے والے اداروں اور استحصالی طاقتوں کی نشاندہی کی گئی ہے۔ جیسے ان کا افسانہ 'تیسرا آدمی' دوسرے ان کے وہ افسانے ہیں، جہاں انھوں نے جرائم پیشہ افراد کے گرد کہانی کا تانا بانا بنا ہے اور ان کی سیرت و کردار کے انسانی پہلوؤں کو اجاگر کیا ہے۔ زیریں دنیا کی پیشکش کے حوالے سے شوکت صدیقی کے افسانوی ادب کی یہ انسانی جہت ایک نادر انداز میں ہمارے سامنے آتی ہے۔ یہ سارے جرائم پیشہ کردار شوکت صدیقی کے جرائم کے بارے میں ان کے مخصوص نقطۂ نظر اور ان کے مشاہدے اور مطالعے کی ترجمانی کرتے ہیں۔ دراصل زیریں دنیا کا شوکت صدیقی نے بہت قریب سے مطالعہ کیا ہے، جیتے رہنے کی جدوجہد میں انہیں اس طبقے کے قریب ہونے کا موقع ملا۔

(۱۰۰) ''کراچی آنے کے بعد میں اس شہر کے ماحول سے براہِ راست متاثر ہوا۔ یہ شہر بہت جلد شہروں کا مجموعہ بن گیا، بھانت بھانت کے لوگوں سے میرا واسطہ پڑا۔ اس دور کی میری کہانی 'تیسرا آدمی' میری نمائندہ کہانی ہے۔ مفلوک الحال اور جرائم پیشہ افراد سے اکثر سابقہ پڑا۔ میں نے ان کی زندگی کا اتنے قریب سے مطالعہ کیا ہے کہ میری تحریروں میں یہ کردار بلا ارادہ ہی چلے آتے ہیں۔ یہ کردار جو زندہ رہنے کی جدوجہد کر رہے تھے میں ان میں شامل تھا۔''

تقسیم اور قیام پاکستان کے بعد مہاجرین کو جو مسائل درپیش تھے ان میں رہائش کا مسئلہ انتہائی سنگین تھا۔ لاکھوں کی تعداد میں لٹے پٹے مہاجرین ہندوستان کے تمام علاقوں سے کراچی کا رخ کر رہے تھے۔ جھگیوں کا ایک شہر آباد ہو گیا تھا لیکن رہائش کا مسئلہ جوں کا توں تھا۔ لوگ صبح سے شام تک سر چھپانے کیلئے کسی مناسب جگہ کی تلاش میں حیران و پریشان گھومتے، مکانوں کی قلت اور افراد کی زیادتی نے رہنے کی جگہوں کو زبردست مالِ تجارت بنا دیا تھا۔ مکان کے دلال فلیٹ کی بھاری پگڑی طلب کرتے، جو ضرورت مندوں کے بس سے باہر ہوتی۔

شوکت صدیقی کا افسانہ 'خلیفہ جی' دوسرے رخوں کے ساتھ مکانات کی کمیابی کے مسئلے کی نشاندہی بھی کرتا ہے۔ خلیفہ جی ایک نامی گرامی غنڈہ ہے، چوروں اور جیب کتروں کا سرغنہ ہے۔ جرائم کی وسیع دنیا پر اس کی حکمرانی ہے، اس جرائم پیشہ کردار کو شوکت صدیقی نے انسانی نقطۂ نظر سے پیش کیا ہے۔

عتیق اللہ ایک کلرک ہے۔ مکان کی تلاش میں اس نے دن رات ایک کر دیئے، اس کی محدود آمدنی اس کی اجازت نہیں دیتی کہ ہزاروں روپے پگڑی دے کر فلیٹ حاصل کر سکے۔ ایرانی ہوٹل میں خلیفہ جی کا ایک شاگرد بھی موجود تھا، عتیق اللہ کی پریشانی اور ضرورتمندی دیکھتے ہوئے وہ عتیق اللہ کو اپنے ساتھ خلیفہ جی کے اڈے پر لے آیا اور خلیفہ جی کے سامنے عتیق اللہ کے مکان کے مسئلے کو اس طرح پیش کیا کہ خلیفہ جی کو عتیق اللہ سے ہمدردی پیدا ہوگئی۔ خلیفہ جی نامی گرامی غنڈہ ہے۔ سارے علاقے پر اس کی دہشت طاری ہے، وہ اپنے کارندوں کی ذراسی چوک پر انتہائی سخت سزا دیتا ہے۔ لیکن جب عتیق اللہ ایک ضرورتمند بن کر اس کے دروازے پر آتا ہے تو اس کا دل پگھل جاتا ہے۔ (۱۰۱) ''ہاں جی تم کو مکان چاہئے؟ عتیق اللہ پہلے ہی سہا ہوا تھا، چاقو دیکھ کر اور بھی خوفزدہ ہوگیا۔ جی چاہا ہاتھ جوڑ کر انکار کر دے نہیں بابا میں تمہارے مکان سے باز آیا۔ مگر اب اس کا موقع نہیں تھا، دبی زبان سے بولا، مکان کے لئے تو مدت سے سرگرداں ہوں، دلال ہزاروں کی پگڑی مانگتے ہیں، اپنے پاس اتنی رقم نہیں۔'' خلیفہ جی نے بڑی فراخ دلی سے اپنے مکان کے دو کمرے عتیق اللہ کے حوالے کر دیئے اور کرایہ لینے سے بھی انکار کر دیا۔ عتیق اللہ کو حیرت تھی، خوشی بھی۔ وہ جس مکان کے لئے دن رات دوڑ دھوپ کر رہا تھا وہ اتنی آسانی سے مل گیا۔ خلیفہ جی جیب کتروں کے ایک پورے گروہ کا سردار تھا، ان کی اپنی اصطلاحات تھیں۔ جیب کترے کاریگر تھے، خلیفہ جی ان سب کے رگ وریشے سے واقف تھا۔ کسی کی مجال نہ تھی کہ وہ حاصل کی ہوئی رقم میں کچھ ہیرا پھیری کرے۔ خلیفہ جی لرزہ خیز سزائیں دینے میں ماہر تھا۔ اس کی اپنی حکومت تھی، اس کے اپنے آداب وقوانین تھے۔ لیکن عتیق اللہ کی سب جیب کترے عزت کرتے، خلیفہ جی بھی عتیق اللہ کے ساتھ مہربانی سے پیش آتا۔ خلیفہ جی کو جب اس بات کا علم ہوا کہ عتیق اللہ کی بیوی بچے کہیں اور ہیں تو اس نے اور زیادہ دریا دلی کے ساتھ عتیق اللہ کے لئے دو کمرے اور خالی کروا دیئے۔ خلیفہ جی نے بار بار یہ یقین دہانی بھی کرائی کہ اس کے گھر والوں کو کسی قسم کی تکلیف نہیں ہوگی، نہ اس کے جیب کترے کارندے کبھی آنکھ اٹھا کر دیکھنے کی جرأت کریں گے۔

شوکت صدیقی نے یہاں ایک جرائم پیشہ اور ایک شریف آدمی کا تقابل کیا ہے۔ خلیفہ جی جرائم پیشہ ہے، شریف آدمی ایسے لوگوں کے سائے سے بھی دور رہتے ہیں۔ عتیق اللہ جیسے شریف آدمی کو اس کی ضرورت خلیفہ جی کے قریب لے آئی تھی لیکن جب سے عتیق اللہ کے بیوی بچوں کے آنے کی اطلاع ملی تھی، خلیفہ جی ان کی آمد پر بے انتہا خوشی اور دلچسپی کا اظہار کر رہا تھا۔ عتیق اللہ کے دل میں شکوک اور شبہات جنم لے رہے تھے، وہ خلیفہ جی کی نیت کے بارے میں مشکوک ہو چکا تھا۔ (۱۰۲) ''ضرور کوئی نہ کوئی بات ہے، اس سالے خلیفہ جی کا کیا ہے، نہ جورو نہ جاتا، اللہ میاں سے ناتا۔ پتہ نہیں کیا حرمزدگی کر بیٹھے۔''

آخر سوچتے سوچتے اسے خیال آیا کہ پولیس کو اطلاع دے دینی چاہئے تاکہ خلیفہ جی اور اس کا پورا گروہ گرفتار ہو جائے۔ لہٰذا اس نے خاموشی سے تھانے جا کر خلیفہ جی کے اڈے اور اس کے جرائم کی تمام تفصیلات سے پولیس انسپکٹر کو آگاہ کر دیا۔ عتیق اللہ کو امید تھی کہ پولیس خلیفہ جی کے اڈہ پر چھاپہ مارے گی اور سب کو گرفتار کر کے حوالات میں بند کر دے گی، انہیں ان کے جرائم کی سزا ملی گی۔ لیکن عتیق اللہ کی یہ خوش فہمی جلد ہی دور ہوگئی۔ خلیفہ جی پر کوئی آنچ نہیں آئی، اس لئے کہ جرائم کا یہ سارا کاروبار پولیس کی ملی بھگت سے چل رہا تھا۔

عتیق اللہ جب خلیفہ جی کے اڈے پر پہنچا تو وہاں سارا کھیل بگڑ چکا تھا، خلیفہ جی نے گدھا گاڑی بلوا کر عتیق اللہ کا سامان لدوایا اور اسے ہدایت کی کہ چپ چاپ یہاں سے نکل جائے۔

شوکت صدیقی نے یہاں خلیفہ جی کے کردار میں جو لچک اور انسانیت کی رمق ہے اسے پوری طرح ابھارا ہے۔ خلیفہ جی اگر چاہتا تو اس کے گرگے عتیق اللہ کی ہڈی پسلی توڑ کر اسے وہاں سے جانے کے قابل ہی نہیں چھوڑتے لیکن مخبری کے باوجود عتیق اللہ کو خلیفہ جی نے شریف آدمی تصور کیا تھا، جس نے اس کے احسان اور اعتماد پر ضرب لگائی تھی۔ اس افسانے کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ جرائم کے اڈے پولیس کی سرپرستی میں چلتے ہیں۔ پولیس والے ساری غیر قانونی سرگرمیوں میں ملوث ہوتے ہیں۔ اگر کوئی چاہے بھی تو ان جرائم کا خاتمہ نہیں ہو سکتا۔

شوکت صدیقی نے چونکہ جرائم پیشہ افراد کی زندگی کا بہت قریب سے مطالعہ کیا ہے اس لئے یہاں خلیفہ جی کے کردار میں جہاں جرائم کے تعلق سے سخت گیری کے عناصر ملتے ہیں وہاں انسانی ہمدردی بھی اپنی جھلک دکھاتی ہے اور یہ مان لینا پڑتا ہے کہ جرائم پیشہ پیدائشی جرائم پیشہ نہیں ہوتے بلکہ غلط اور غیر مساویانہ معاشی نظام کی بدولت انہیں جرائم کی دنیا میں آنا پڑتا ہے اور جرائم کی دنیا کے اپنے قوانین ہوتے ہیں، جن کی پابندی بھی انہیں کرنی پڑتی ہے۔ لیکن اخلاقی لحاظ سے وہ اتنے پست اور گرے ہوئے نہیں ہوتے۔

ڈھپالی

ڈھپالی شوکت صدیقی کا مشہور افسانہ ہے۔ یہ ایک ایسے موسیقار کی داستان ہے جو تقسیم سے قبل برصغیر کا نامور سارنگی نواز تھا۔ راجاؤں مہاراجاؤں کے دربار میں اسے بلایا جاتا، اس کے فن کی بڑی سرپرستی ہوتی تھی اور اس قدر دانی اور تعریف دستائش نے استاد شیدی کو بے حد نازک مزاج اور چڑچڑا بنا دیا تھا۔

شوکت صدیقی کا یہ افسانہ بھی ہجرت کے پس منظر کو پیش کرتا ہے۔ قیام پاکستان کے بعد ہر طبقے اور ہر پیشے کے لوگوں نے پاکستان کو ایک جائے پناہ سمجھتے ہوئے ادھر کا رخ کیا، ان میں وہ بھی شامل تھے جو فسادات سے متاثر ہوئے اور ایسے لوگ بھی تھے جو قسمت آزمائی کے لئے اس نئے ملک میں وارد ہوئے۔ انہیں امید تھی کہ یہاں حالات زیادہ سازگار ہوں گے، انہیں اپنی صلاحیت کو زیادہ بہتر طور پر آزمانے کا موقع ملے گا لیکن یہ امیدیں کم پوری ہوئیں۔ شوکت صدیقی نے ہجرت کو ایک تہذیبی المیے کے طور پر پیش کیا ہے۔ مہاجرین کو اس نئی زندگی کو اپنانے میں جو مشکلات اور دشواریاں پیش آئیں اسے انھوں نے موضوع بنایا ہے۔

ڈھپالی ایک موسیقار کا المیہ ہے۔ استاد شیدی ذات کا ڈھپالی تھا لیکن اس نے ایک مشہور سارنگی نواز سے موسیقی کی تعلیم حاصل کی اور پھر اپنے فن میں ایسی دستگاہ حاصل کر لی کہ دور دور تک اس کا نام مشہور ہو گیا۔ استاد شیدی کو اپنے فنکار ہونے کے احساس نے انتہائی بدماغ اور چڑچڑا بنا دیا تھا۔ اپنے شاگردوں کے ساتھ اس کا رویہ بے انتہا سخت اور ناقابل برداشت ہوتا۔ گالیاں بکنے میں بھی کوئی اس کا ثانی نہ تھا۔

شوکت صدیقی نے ڈھپالی میں استاد شیدی کا جو کردار پیش کیا ہے وہ موسیقی کے حوالے سے استاد شیدی کی زندگی کے تمام نشیب و فراز کو اجاگر کرتا ہے۔ ساتھ ہی اس حقیقت پر بھی روشنی پڑتی ہے کہ اس نئی سرزمین میں فنون لطیفہ کی قدر دانی کا وہ ماحول موجود نہیں تھا جو فنکاروں کی تالیف قلب کا باعث ہو۔

استاد شیدی نہ صرف ماہر سارنگی نواز تھا بلکہ راگ اور سُر کے سارے داؤ پیچ بھی جانتا تھا۔ اس لئے بڑے بڑے راجہ اسے اپنے درباروں میں بلاتے اور اس کی بدماغی اور چڑچڑے پن کے باوجود اس کا احترام کرتے، اس کے سارے ناز نخرے خندہ پیشانی سے برداشت کرتے لیکن پاکستان آنے کے بعد استاد شیدی کو اس بات کا تلخ تجربہ ہوا کہ نہ تو یہاں ایسا کوئی موسیقی کا قدردان ہے، نہ ہی راگ راگنی کا ویسا شوق ہی موجود ہے۔ اپنے بڑے فن کار ہونے کا احساس تھا کہ استاد شیدی نے راجہ بانکی پور کا لحاظ کئے بغیر انہیں کھری کھری سنائی تھی اور سارنگی پر غلاف لپیٹ کر چلنے کو تیار ہو گئے تھے۔ (۱۰۳) ''آپ نے مجھے کوئی میراثی سمجھا ہے، برسوں خون پانی کر کے ریاض کیا ہے۔ رنڈیوں کے در پر جوتیاں سیدھی نہیں کی ہیں۔ واہ صاحب کیا قدر دانی کی ہے، مجھے کیا خبر تھی کہ سالے ایسے بذ ذوقوں سے سابقہ پڑے گا۔ انھوں نے سارنگی بغل میں دبائی اور اٹھ کر کھڑے ہو گئے۔''

شوکت صدیقی نے یہاں اس بات کا اشارہ کیا ہے کہ برسوں کی جمی جمائی تہذیب میں فن کی سمجھ رکھنے والے اور فن کی قدر دانی کرنے والے بھی ہوتے ہیں لیکن ایک نئے معاشرے میں جس کے اقدار متعین نہ ہوئے ہوں افراتفری اور لوٹ کھسوٹ کا عالم ہوتا ہے،

ایسے معاشرے میں فن کا احترام اور فنکاروں کی قدر دانی کا کوئی تصوّر موجود نہیں ہوتا۔ استاد شیدی پاکستان آنے کے بعد انتہائی مالی مشکلات میں گرفتار ہوئے۔ یہاں اجنبی ماحول اور اجنبی لوگ تھے اور سب اپنی اپنی مصیبتوں میں گرفتار، نہ کسی کو موسیقی کی فکر تھی، نہ کوئی راگ راگنی کا جاننے والا تھا۔ استاد شیدی روزگار کی تلاش میں پریشان در در کی ٹھوکریں کھا رہے تھے۔ ایک جاننے والے نے ریڈیو پروڈیوسر سے ان کی سفارش کی۔ استاد شیدی ریڈیو اسٹیشن پر آڈیشن کے لئے بلائے گئے۔ پچھلا وقت ہوتا تو استاد شیدی اسے اپنے فن کی ہتک سمجھتے لیکن اب اس کے سوا چارہ نہ تھا کہ کسی طرح ریڈیو کی ملازمت ہی مل جائے۔ لیکن وہاں بھی استاد شیدی کی بات نہیں بنی، استاد شیدی کو ایک ٹھمری گانے والی کے ساتھ سارنگی میں سنگت دینی تھی اور ٹھمری گانے والی 'بیاں نہ مڑوڑ شام مراری' کی جگہ 'بیاں نہ مڑوڑ عبدالباری' گا رہی تھی۔ یہ سنتے ہی استاد شیدی کو بڑی حیرت ہوئی، پہلے تو استاد نے اسے سماعت کا خلل سمجھا لیکن عبدالباری کی گردان پر وہ چونکے، پروڈیوسر سے پوچھا تو جواب ملا (۱۰۴) ''دیکھئے استاد پاکستان اسلامی ملک ہے، یہاں ہندوؤں کا شام مراری نہیں چل سکتا، یہاں تو ٹھمری میں عبدالباری ہی چلے گا۔''

استاد شیدی کے لئے اس دھاکہ خیز انکشاف کے بعد وہاں رکنا ممکن نہ تھا۔ اس واقعے کے بعد استاد شیدی نے موسیقی سے رشتہ توڑا اور روٹی کی خاطر جوتے کی دکان میں ملازمت کرلی۔ (۱۰۵) ''میاں سچ پوچھئے تو اپنی اوقات بھول گیا تھا، میں ڈھپالی تھا، ڈھپالی ہی رہا۔ پہلے ساز اور سر کے لئے طبلوں پر کھال منڈھتا تھا، اب پیروں کے لئے لکڑی کے فرموں پر چمڑا منڈھتا ہوں۔''

یہاں شوکت صدیقی نے ایک ایسے فنکار کا المیہ پیش کیا ہے جو فن موسیقی میں دست گاہ اور قدر دانی کے باعث اپنے آبائی پیشے کو بھول چکا تھا لیکن اس نئے ماحول اور تہذیبی انقلاب نے اس پر زندگی کے اسرار و رموز کھول دیئے۔ (۱۰۶) ''کیمیا گر میں ڈھپالی ایک کردار کی پرواز و افتاد کے دائرہ کو جس خوبصورتی سے مکمل کرتا ہے۔ وہ مختلف افسانوی موڑوں کو تو پوری مہارت کے ساتھ پیش کرتا ہی ہے، فن موسیقی کے اسرار و رموز سے زندگی کے اسرار و رموز تک کئی پُر معنی خطوط بھی کھینچ دیتا ہے۔''

شوکت صدیقی نے یہاں فن موسیقی کے اسرار و رموز کے ساتھ جس طرح زندگی کے اسرار و رموز سے پردہ اٹھایا ہے وہ ان کے تصورِ فن کی کیمیا گری کا اعجاز نظر آتا ہے۔

کیمیا گر

کیمیا گر شوکت صدیقی کا مشہور افسانہ ہے۔ اس کا پس منظر ہجرت کے بعد کی زندگی اور مہاجرین کو پیش آنے والے مصائب اور مسائل ہیں۔ ہجرت کر کے آنے والوں کے لئے سب سے بڑا مسئلہ تلاشِ معاش اور رہائش کا تھا۔ تقسیم سے پہلے کراچی ایک چھوٹا سا صاف ستھرا شہر تھا۔ آبادی چند لاکھ نفوس پر مشتمل تھی۔ لیکن پاکستان بننے کے بعد کراچی میں مہاجرین کا سیلاب امڈ آیا۔ فلیٹ کی قیمتیں آسمان پر پہنچ گئیں، چھوٹے سے چھوٹے فلیٹ کے دلال لاکھ دو لاکھ پگڑی طلب کرتے۔ دراصل قیام پاکستان کے بعد ایک طبقہ یہاں ایسا وجود میں آیا جو راتوں رات امیر بننے کی فکر میں تھا اور لوگوں کی مجبوریوں سے فائدہ اٹھانے کا کوئی موقع ہاتھ سے نہ جانے دیتا تھا۔ مہاجرین کے لئے سب سے بڑا سوال سر چھپانے کی جگہ کا حصول تھا۔ لیکن رہائش کے قابل فلیٹ کی دستیابی جوئے شیر لانے سے کم نہ تھی۔

ماچس کی ڈبیا جیسے فلیٹوں میں پورے خاندان ٹھنسے ہوئے سورج کی روشنی اور ہوا کے ایک ایک جھونکے کو ترس رہے تھے۔ کیمیا گر میں شوکت صدیقی نے رہائش کے اس سنگین مسئلے سے دوچار ایک خاندان کی بے بسی اس کی نفسیاتی الجھنوں، ایک موزوں رہائش گاہ کے حصول کے لئے اس کی جدوجہد اور اس ضمن میں پیش آنے والی عجیب وغریب صورتحال کو کیمیا گر میں پیش کیا ہے۔ شوکت صدیقی نے اس افسانے میں مہاجرین کی زندگی سے متعلق تکلیف دہ مسائل کا گہرے سماجی نظر کے ساتھ جائزہ لیا ہے۔ اس میں اخلاقی زوال کی کہانی بھی سنائی گئی ہے۔ یہ کہانی واحد متکلم میں بیان کی گئی، اس میں شوکت صدیقی نے احمد اور اس کے بھائی کی حالت زار کو طنز کے ذریعہ زیادہ مؤثر بنا دیا ہے۔ اس کا بھی احساس ہوتا ہے کہ مادّی احتیاج انسان کو کس طرح اخلاقی حدوں کو توڑنے پر مجبور کرتی ہے۔ آدمی جب اپنے آپ کو لاچار پاتا ہے تو تمام اخلاقی اصولوں کے پرزے اڑ جاتے ہیں۔ احمد کے بھائی کے پاس ایک کمرہ تھا جو پہلے گھوڑے کے اصطبل کے طور پر کام میں آتا تھا، اس میں کوئی کھڑکی نہ تھی صرف ایک دروازہ تھا، اس کے کمرے میں احمد کے لئے تو مطلق گنجائش نہ تھی لہٰذا اس نے مچان پر اپنا ٹھکانہ بنا لیا تھا۔ سب سے زیادہ تکلیف دہ صورتحال کا احمد کو سامنا تھا، اپنے شادی شدہ اور بال بچے دار بھائی پر وہ گویا ایک بوجھ بن گیا تھا۔ احمد گھر کی تلاش میں جن حالات سے گزرا اور جیسی ذہنی اور جسمانی اذیت اور کوفت کا شکار ہوا، اسے شوکت صدیقی نے کہانی کے تارو پود میں اس طرح سمویا ہے کہ احمد کے حوالے سے یہ کہانی مہاجرین کے سب سے اہم مسئلے یعنی مکان کی کمیابی کا اظہار بن گئی ہے۔ مکان کی تلاش میں احمد کی ملاقات ایسے لوگوں سے بھی ہوتی ہے جو بظاہر بڑے شریف اور وضع دار نظر آتے ہیں لیکن ان کے ظاہر اور باطن میں بڑا فرق ہے۔ احمد کو اس سلسلے میں بڑے تلخ تجربات سے گزرنا پڑا، امیدیں بندھتی اور ٹوٹتی رہیں۔ احمد کو یہاں ایسے اللہ والے بھی ملے جو زمانے کی نفسا نفسی اور خودغرضی کا رونا روتے۔ مکہ معظمہ کی زیارت کی تمنا میں آہِ سرد بھرا کرتے۔ (۱۰۷) ''چہرہ بھی ان کا نورانی تھا، دودھ کی مانند سفید داڑھی، اجلی رنگت، آنکھوں میں سرمہ، اس وقت کچھ زیادہ ہی نور برس رہا تھا۔'' اس نورانی چہرے والے صاحب نے احمد سے کہا تھا کہ مکہ معظمہ جانے سے پہلے وہ اپنا فلیٹ احمد کو دے دیں گے لیکن کہاں تو دنیا کی بے ثباتی اور انسانوں کی خودغرضی پر تقریر کر رہے تھے، احمد کے منہ سے فلیٹ کا نام سن کر آگ بگولہ ہو گئے۔ پاس پڑی ہوئی چائے کی پیالی کھینچ ماری، دونوں بھائی چپل چھوڑ کر بھاگے، ان کی مغلظات کی آوازیں پیچھا کرتی رہیں۔ (۱۰۸) ''آگے آگے احمد اور اس کے پیچھے میں دونوں دھبڑ دھبڑ کرتے قلانچیں بھرتے تیزی سے زینے کی سیڑھیاں طے کر رہے تھے اور ہماری پشت پر ان بزرگوار کی ڈانٹ پھٹکار ابھر رہی تھی۔ اب ذرا ٹھہر جاؤ، ابھی میں تم کو فلیٹ دیتا

ہوں، الّو کے پٹھے، حرام زادے، تمہاری تو......"

شوکت صدیقی تضاد اور تقابل کے ذریعہ معاشرے اور انسانی زندگی کے حقائق کو پیش کرتے ہیں۔ یہاں انھوں نے ہمیں حقیقت کا ایک ایسا رخ دکھایا ہے جہاں سماج کی ٹھکرائی ہوئی ایک عورت کا انسانی روپ ابھر کر سامنے آتا ہے۔ بختاور عصمت فروشی کا دھندا کرتی ہے، وہ بڑی مرد مار عورت ہے، دھڑلّے سے سگریٹ پیتی اور گالیاں بکتی ہے۔ لیکن بہر حال اس کا ضمیر زندہ ہے، اس نے اپنا تین کمروں کا ہوادار کشادہ فلیٹ احمد کے حوالے کر دیا۔ احمد نے کچھ رقم بھی دینی چاہی لیکن اس نے صاف انکار کر دیا۔ (۱۰۹) "میرا نام بختاور ہے، جی ہوں تو کنجری پر دل چھوٹا نہیں رکھتی۔ اللہ میرے دھندے میں برکت دے، بہت کمائی کر لوں گی۔"

شوکت صدیقی نے یہاں بتایا ہے کہ ایک عصمت فروش عورت جس سے لوگ نفرت کرتے ہیں، ان خدا پرست اور بظاہر نیک لوگوں سے زیادہ بڑا دل رکھتی ہے۔ یہاں تضاد اور تقابل کے ذریعہ شوکت صدیقی نے تصویر کے دونوں رخ دکھائے ہیں۔ انھوں نے معاشرے میں ممتاز مقام رکھنے والے کرداروں کے مقابلے میں بختاور جیسے سماج کے ارزل طبقے کے کردار میں انسانی ہمدردی کے نقوش تلاش کئے ہیں۔ ساتھ ہی یہاں ایک اور حقیقت سامنے آتی ہے، انسان اپنی زندگی میں مادی خوشحالی کی خاطر اخلاقیات کی سرحدوں کو پھلانگ جاتا ہے۔ بختاور نے احمد سے نکاح پڑھوالیا تھا۔ لیکن بختاور نے عصمت فروشی کا دھندا ترک نہیں کیا بلکہ ہاؤسنگ سوسائٹی کے بنگلے میں اونچے پیمانے پر اب یہ کاروبار ہو رہا تھا اور احمد بھی اس میں شریک تھا۔

شوکت صدیقی نے یہاں ملک کی تبدیلی کے ساتھ اقدار میں جو تبدیلیاں آئیں اس پر بھی روشنی ڈالی ہے۔ اس نئے معاشرے میں ہر شخص دوسرے کے لئے اجنبی تھا، لوگ معاشرتی دباؤ سے آزاد تھے۔ عصمت فروشی کا وہ کاروبار جو گلیوں اور چھوٹے فلیٹوں میں محدود پیمانے پر ہوتا تھا، اب اس میں بھی وسعت آ گئی تھی۔ (۱۱۰) "اب وہ ہاؤسنگ سوسائٹی کی شاندار کوٹھی میں رہتی تھی، جہاں شراب کا دور چلتا تھا۔ قمار بازی بھی ہوتی تھی، ان میں بڑے بڑے تاجر اور صنعت کار بھی شامل تھے۔ احمد بھی خوش وخرم تھا، بختاور کے کاروبار کو نہایت منظم طریقے سے چلا رہا تھا، جس نسخۂ کیمیا کی سالہا سال سے تلاش تھی اب احمد کے ہاتھ آ گیا تھا۔"

احمد نے آرام دہ اور خوشحال زندگی کا راستہ دریافت کر لیا تھا، اب اس کے دن عیش و آرام میں گزر رہے تھے۔ احمد کے بھائی کے لئے احمد کی زندگی کا یہ رخ گھناؤنا تھا۔ اس نے احمد سے تعلقات منقطع کر لئے تھے۔ اسے احمد سے اور اس کے دیئے ہوئے روپوں سے نفرت تھی۔ احمد نے بھائی کی غربت اور معاشی بدحالی کو دیکھتے ہوئے زبردستی دو ہزار روپے دیئے تھے، جن کے لینے سے بھائی اور بھاوج دونوں نے پہلے انکار کیا۔ لیکن وہ زبردستی روپے بھاوج کی گود میں ڈال کر چلا گیا۔ ان کا خیال تھا کہ یہ روپے واپس کر دیئے جائیں گے لیکن جب چھوٹی بچی کو نمونیہ ہوا تو علاج کے لئے گھر میں کچھ نہ تھا، بیوی نے احمد کے دیئے ہوئے دو ہزار میں سے سو روپے نکال کر علاج کے لئے دیئے لیکن بچی صحت یاب نہیں ہوئی، پھر اس کی تجہیز و تکفین میں بھی یہی پیسے کام آئے۔ احمد نے تو حالات سے پہلے ہی سمجھوتہ کر لیا تھا، اس کے بعد احمد کے بھائی نے بھی احمد کے دیئے ہوئے روپے لینے میں جسے وہ پہلے حرام کا مال کہا کرتا تھا، مزاحمت ترک کر دی۔ اس لئے کہ مادّی احتیاج کے سامنے انسان گھٹنے ٹیکنے پر مجبور ہو جاتا ہے اور مزاحمت کی ساری طاقت دم توڑ دیتی ہے۔

شوکت صدیقی کا یہ افسانہ معاشرتی صورتحال اور مہاجرین کی عمومی زندگی کا آئینہ ہے۔ قیام پاکستان کے بعد مہاجرت کے کرب کی عکاسی شوکت صدیقی کے افسانوں کی بنیادی خصوصیت رہی ہے۔ کیمیا گر بھی اس مخصوص موضوع پر ان کا اچھا افسانہ ہے۔

بھگوان داس درکھان

شوکت صدیقی کا افسانہ 'بھگوان داس درکھان' جوان کے افسانوی مجموعے کیمیا گر میں شامل ہے، موضوع اور پیشکش دونوں اعتبار سے ایک قابل ذکر افسانہ ہے۔اس افسانے کا پس منظر بلوچی اور سرائیکی علاقوں کا جاگیردارانہ معاشرہ اور قبائلی نظام ہے۔اس افسانے میں بھگوان داس درکھان کا کردار بنیادی حیثیت رکھتا ہے۔

شوکت صدیقی نے جاگیردارانہ اور طبقاتی نظام کی خرابیوں کو بڑی تفصیل کے ساتھ اپنے ضخیم ناول جانگلوس میں پیش کیا ہے۔ یہ افسانہ مختصر ہوتے ہوئے بھی بلوچی اور سرائیکی قبائلی زندگی کے سارے اسرار ورموز اور ساری پیچیدگیوں کو ہمارے سامنے لاتا ہے۔ان قبائل کے رسوم،ان کے طرزِ زندگی اوراس طرزِ زندگی میں عورت کی حیثیت،قبائل کے درمیان مسلح تصادم،جدال وقتال غرض بہت سی خصوصیتوں کو سمجھنے کے لئے یہ افسانہ کلیدی حیثیت رکھتا ہے۔

سردار شہ زور خان مزاری کوہستانی علاقے کا سردار تھا۔ان تمام علاقوں میں قبائلی نظام رائج تھا۔ یہ سردار کچہریاں لگاتے، مقدمات ان کے سامنے پیش ہوتے اور سزائیں بھی اپنی مرضی سے نافذ کرتے کسی کوان کے حکم سے سرتابی کی مجال نہ تھی۔سزا کا نظام بھی یہاں انتہائی سخت تھا۔اگر جرم ثابت ہوجاتا تو سردار کی نجی جیلوں میں مجرم سزائیں کاٹتا۔لیکن اس سے زیادہ سخت سزائیں بھی دی جاتیں، مجرم کواندھے کنوئیں میں ڈال دیا جاتا، یہ اندھے کنوئیں سکّے کھوہ کہلاتے تھے۔ یہاں قید ہونے والا سخت اذیتیں برداشت کرتا،اس اندھے کنوئیں میں ہی اس کے دن رات بسر ہوتے۔ان میں سانپ، بچھو اور کیڑے مکوڑے بھی افراط سے ہوتے۔ان کا کھانا پینا رسی سے باندھ کر پہنچادیا جاتا۔ان کا کھانا پینا بھی ان کے عزیز واقارب پہنچاتے۔

شوکت صدیقی نے افسانے کے آغاز میں سردار شہ زور مزاری کی کچہری اور مقدمے کی جو جھلک ہمیں دکھائی ہے اس سے بعد کے پیش آنے والے واقعات کا گہرا تعلق ہے۔اس کا بھی اندازہ ہوتا ہے کہ یہ فیصلے بے چوں وچرا تسلیم کئے جاتے۔ان کے خلاف نہ کوئی اپیل ہوسکتی ہے نہ کسی ردِ عمل کا اظہار کیا جاسکتا۔

کوہستانی علاقوں میں آباد قبائل کے درمیان پانی کی تقسیم پر اکثر جھگڑا ہوتا،بعض وقت یہ جھگڑے بڑی خونریزی کا باعث ہوتے۔ پانی کی تقسیم پر رستمانی اور مصدانی قبائل کے درمیان ایک ایسا ہی جھگڑا مسلح تصادم کی صورت اختیار کرگیا۔ یہ قبائل ایک دوسرے کے خلاف بڑی تیاریوں کے بعد لڑائیوں کا آغاز کرتے۔رستمانی اور مصدانی قبیلوں کے لوگ بھی پانی کے قدیم جھگڑے کے باعث ایک دوسرے کے خلاف صف آراء ہوگئے۔(111)''غضب کا رن پڑا،مگر بہت زیادہ خون خرابے کی نوبت نہ آئی۔ ہوایوں کے لڑائی شروع ہوتے ہی ایک ہندو چیختا چلاتا، دہائی دیتا ایک سمت سے نمودار ہوا اور تیزی سے دوڑتا ہوا قریب پہنچ گیا،اس کا نام بھگوان داس تھا،ادھیڑ عمر تھا،سر اور داڑھی کے بال کھچڑی تھے،مگر جسم مضبوط تھا،قد اونچا تھا، پیشے کے اعتبار سے وہ درکھان تھا یعنی بڑھئی ہونے کے ساتھ ساتھ معمار کا کام بھی کرتا تھا۔'' بھگوان داس درکھان کو جب اس خون خرابے کی اطلاع ملی تو وہ پاگلوں کی طرح بھاگتا دوڑتا تصادم کی جگہ پر پہنچا اور انتہائی جرأت اور بہادری کے ساتھ بیچ بچاؤ کرانے کے لئے لڑنے والوں کی صفوں میں گھس گیا اور چیخ چیخ کر لوگوں کو لڑائی سے روکنے کی کوشش کی۔ بلوچی

قبائل اس طریقے کو میٹرھ کہتے تھے۔ بھگوان داس درکھان دونوں ہاتھ اٹھا کر لڑنے والوں کے درمیان کھڑا ہو گیا اور تلوار کے وار اپنے دونوں ہاتھوں پر روکتا رہا، پھر شدید زخمی ہو کر گر پڑا۔ بھگوان داس ہندو تھا اور بلوچی، اقلیت کی جان و مال کی حفاظت اپنا فرض سمجھتے تھے، ان کی روایت کی رو سے وہ میار تھا۔ اگر اقلیتی فرقے کا کوئی شخص لڑائی کے دوران آ جاتا اور لڑائی بند کرنے کے لئے کہتا تو سب اس کی بات مان لیتے۔ بھگوان داس نے میار بن کر اپنی جان کو خطرے میں ڈالا لیکن اس کے زخمی ہو کر گرنے کے بعد خون خرابہ بند ہو گیا۔ تلواریں نیام میں چلی گئیں اور بھگوان داس کے زخموں کی مرہم پٹی کر کے اسے اس کی بستی کوٹلہ شیخ پہنچا دیا گیا۔ میٹرھ اور میار نے عارضی طور پر لڑائی تو بند کروادی تھی لیکن مصدانی اور رستمانی قبائل کے لوگ بے انتہا مشتعل تھے اور یہ غیض و غضب اس وقت شدّت اختیار کر گیا جبکہ مصدانی قبیلے کا ایک زخمی چل بسا۔ مصدانیوں نے انتقام لینے کے لئے پھر زور شور سے جنگ کی تیاریاں شروع کر دیں۔ لیکن اس سے قبل کہ قتل و غارت گری کا بازار گرم ہو، دونوں قبیلے کے معتبر افراد صلح صفائی کی کوشش کرنے لگے۔ ان قبائل کے روایات کے مطابق قاتل کے خاندان کی کسی لڑکی کی شادی مقتول کے بھائی سے کر دی جاتی، یہ طریقہ بلوچوں کے رسم کے مطابق ہنج کہلاتا تھا۔

شوکت صدیقی نے یہاں قبائلی نظام میں عورت کے استحصال پر روشنی ڈالی ہے، یہ طریقہ کار انتہائی غلط اور ظالمانہ تھا۔ ہنج کی بھینٹ چڑھنے والی لڑکی کی زندگی ناقابل بیان اذیّت کا شکار ہوتی۔ مریض، بیمار، بوڑھے اور کئی کئی بیویوں والوں کے ساتھ محض انتقامی کارروائی کی بناء پر ان کا نکاح کر دیا جاتا اور وہ مقتول کا بدلہ لینے کے لئے ان پر بے انتہا مظالم ڈھاتا۔ ایسی لڑکیاں ذہنی توازن کھو دیتیں، پاگل ہو جاتیں۔ نور بخش رستمانی کی بہن، شیریں اسی قبائلی رسم کی بھینٹ چڑھ چکی تھی۔ پاگل پن کی حالت میں وہ جنگلوں کی خاک چھانتی، اپنا لباس تار تار کر دیتی۔ نور بخش رستمانی کو معلوم تھا اس کی بہن شیریں پر اس رسم کی بدولت کیا بیتی۔ نور بخش رستمانی کی ایک ہی بیٹی تھی، گل زرّیں وہ اس کا رشتہ بھی طے کر چکا تھا وہ اسے ہر قیمت پر ہنج کے عذاب سے بچانا چاہتا تھا، اس نے کوشش کی کہ مقدمہ کا فیصلہ جرگے میں ہونے کے بجائے سردار کی کچہری میں ہو، اس غرض سے اس نے چاکر خاں سرگانی کے ذریعہ جو سردار کی کچہری میں پیشکار کے فرائض انجام دیتا تھا، پانچ سو کی رقم سردار شہ زور مزاری کو نذرانے کی طور پر پیش کی تاکہ وہ اس کی لاڈلی بیٹی کو ہنج سے بچالے۔ لہٰذا فیصلے کے لئے مقدمہ جرگے کے بجائے سردار شہ زور مزاری کی کچہری میں پیش ہوا۔ مقدمہ نہایت پیچیدہ صورت اختیار کر چکا تھا۔ نور بخش رستمانی سے نذرانہ وصول کرنے کے بعد سردار گل زرّیں کو ہنج بننے سے بچانا چاہتا تھا۔ سردار شہ زور مزاری کے لئے اس مقدمے کا خاطر خواہ فیصلہ آسان نہ تھا۔ اس موقع پر اچانک بھگوان داس درکھان کچہری میں داخل ہوا۔ بھگوان داس درکھان ایک ماہر معمار تھا، شہ زور مزاری کی حویلی کا پھاٹک اس کی کاریگری اور ہنر مندی کا گواہ تھا۔ شوکت صدیقی نے بھگوان داس درکھان کے کردار کے انسانی پہلوؤں کو اس افسانے میں ابھارا ہے۔ وہ محنتی اور جفاکش تھا، سارے ہفتے وہ سردار کے یہاں کام کرتا لیکن منگل کے دن وہ اپنی بستی کوٹلہ شیخ چلا جاتا۔ سردار مزاری نے جب اسے جلد کام ختم کرنے کے لئے کہا کہ وہ منگل کی چھٹی نہ کرے تو وہ ہاتھ جوڑ کر کھڑا ہو گیا۔ (۱۱۲) ''سئیں تو سردار ہے، تو جم شیر ہے، تیرا حکم سر آنکھوں پر، میں منگل وار کو ادھر نہیں رہ سکتا، منگل وار کو میں وستی میں صرف اپنا مندر بنانے کا کام کرتا ہوں، کوئی دوسرا کام نہیں کرتا۔''

رستمانیوں اور مصدانیوں کے درمیان خون خرابہ رکوانے کے لئے جب وہ میدانِ جنگ میں کودا تو تلوار کے وار اس نے اپنے بازوؤں پر روکے، اس طرح اپنے دونوں بازوؤں سے محروم ہو گیا لیکن قتل و غارت گری رکوادی۔ بیوی کے مرنے کے بعد اس نے بیوی کی یادگار کے طور پر مندر بنانے کا آغاز کیا تھا اور سارے ہفتہ محنت مزدوری کے بعد جو کچھ بچتا وہ مندر کی تعمیر میں لگا دیتا۔ سردار شہ زور مزاری

کے دل میں اس کی عزت تھی، بھگوان داس درکھان مصدانیوں اور رستمانیوں کے مقدمے کا ایک اہم گواہ تھا۔ وہ منگل کا دن تھا، بھگوان داس درکھان کو کچہری میں دیکھ کر سردار مزاری نے حیرت کا اظہار کیا، اس لئے کہ بھگوان داس درکھان منگل کے دن مندر کی تعمیر کے سوا کوئی کام نہیں کرتا تھا لیکن دونوں قبائل کے درمیان جونفرت اور عداوت کی آگ سلگ رہی تھی اس کے بجھانے کی کوشش میں وہ دونوں ہاتھ سے محروم ہو چکا تھا۔

یہاں ہم دیکھتے ہیں کہ بھگوان داس درکھان ان قبائلی سرداروں کے مقابلے میں ایک معمولی بڑھئی ہے، جس کی اس معاشرے میں کوئی عزت اور مقام نہیں۔ لیکن شوکت صدیقی نے اس معمولی انسان کی غیر معمولی انسان دوستی اور شرافت کو جس طرح حقیقی انداز میں پیش کیا ہے وہ اردو کے افسانوی ادب میں غیر معمولی اہمیت کا حامل ہے۔ شوکت صدیقی کردار نگاری کا خاص سلیقہ رکھتے ہیں۔ بھگوان داس درکھان ان کے یادر کھے جانے والے کرداروں میں نمایاں کردار ہے، اس کی اخلاقی بلندی، ایثار اور عجز نے سردار شہ زور مزاری اور کچہری میں موجود دوسرے لوگوں پر حیرانی کی کیفیت طاری کردی۔ (۱۱۳) ''ہر شخص دم بخود تھا اور حیران پریشان نظروں سے بھگوان داس درکھان کے بریدہ بازوؤں کو دیکھ رہا تھا جنھیں وہ پر کٹے کبوتر کی طرح ہولے ہولے جنبش دے رہا تھا۔''

سردار شہ زور مزاری کے لئے اب مقدمے کا فیصلہ آسان ہوگیا تھا (۱۱۴) ''بھگوان داس تو نیک بندہ ہے تو نے بہت چنگا کام کیا۔'' بلوچی قبائل کی روایت کے مطابق بھگوان داس میار تھا اور اپنے میار کی جان و مال کی حفاظت مین رستمانی اور مصدانی دونوں ناکام ہوگئے تھے۔ بھگوان داس دونوں ہاتھوں سے محروم ہو چکا تھا اس لئے سردار کا فیصلہ تھا کہ خون بہا کی وہ رقم جو مصدانیوں کو ملنی چاہئے تھی اب بطور تاوان بھگوان داس کو ادا کی جائے۔ عدالت میں بھگوان داس کی بر وقت حاضری نے مقدمے کی نوعیت یکسر بدل دی۔ رستمانی اور مصدانی قبائل دونوں اپنے میار کی حفاظت نہ کرنے پر انتہائی شرمندہ تھے اور اس فیصلے نے گل زرّیں کو ہنج بننے کی ذلت سے بچالیا تھا۔

شوکت صدیقی نے یہاں قبائلی نظام کی پیچیدگی، ان کی آپس کی نفرت، عداوت اور جذبۂ انتقام کے پس منظر میں ایک معمولی درکھان کی بڑی صاف ستھری زندگی اور انسانوں سے محبت اور ہمدردی کے جذبے کو بڑی خوبی سے نمایاں کیا ہے۔ یہ افسانہ اردو کے چند یادگار افسانوں میں شمار کیا جاسکتا ہے۔

شوکت صدیقی کے فن کی منفرد جہات

خدا کی بستی

شوکت صدیقی کا نام اردو کے افسانوی ادب میں ایک معتبر نام ہے۔ اب تک ان کے چار ناول اور چار افسانوی مجموعے سامنے آ چکے ہیں۔ جو موضوعات کے لحاظ سے ہی نہیں بلکہ اپنی منفرد جہات کے لحاظ سے بھی قاری کو چونکاتے اور دلچسپی لینے پر مائل کرتے ہیں۔

خدا کی بستی شوکت صدیقی کا پہلا ناول ہے۔ جس کا پس منظر پاکستانی معاشرہ، اس کے نت نئے مسائل اور زندگی میں رونما ہونے والی تبدیلیوں کا تفصیلی مطالعہ اور مشاہدہ ہے۔ خدا کی بستی اس وقت لکھا گیا جب ہر طرف انتشار اور افراتفری کا عالم تھا۔ ایک طرف وہ مہاجر تھے جو اپنا سب کچھ گنوا کر خالی ہاتھ یہاں پہنچے تھے اور جن کے سامنے سب سے بڑا مسئلہ رہائش اور روزگار کا تھا۔ دوسری طرف ایک ایسا طبقہ بھی وجود میں آیا تھا جو دولت کے حصول کی کوششوں میں مشغول تھا اور لوٹ کھسوٹ کا بازار گرم کیے ہوئے تھا۔

شوکت صدیقی نے تضاد اور تقابل کے ذریعے ان دونوں طبقوں کی زندگی کے سیاہ وسفید کو ہمارے سامنے پیش کیا ہے۔ 'خدا کی بستی' میں شوکت صدیقی نے ہمیں معاشرتی صورتحال کی ایسی آگاہی دی ہے اور ماحول کے انتشار اور ابتلا کی ایسی بھرپور تصویریں پیش کی ہیں کہ اس دور کی زندگی کے سب نقوش روشنی میں آ گئے ہیں۔ یہ آگاہی واقعات کے ذریعہ بھی نمایاں ہوتی ہے اور کرداروں کے ذریعہ بھی۔

'خدا کی بستی' میں شوکت صدیقی کے فن کی منفرد جہات ہمارے سامنے آتی ہیں۔ بظاہر تو یہ احساس محرومی کا شکار غریب اور نچلے طبقے کے ان بچوں کی کہانی ہے جن کا کوئی گھر نہیں، جو لاوارثوں کی طرح فٹ پاتھ پر پلتے اور زندگی کی چھوٹی چھوٹی خوشیوں کو ترستے ہیں اور زندگی کی آسائشوں اور سہولتوں کا فقدان انہیں مجرم بنا دیتا ہے۔ وہ ایسے جرائم پیشہ عناصر کے ہتھے چڑھ جاتے ہیں جو انہیں اپنا آلۂ کار بنا کر اپنا مقصد پورا کرتے ہیں۔ وہ اگر چاہیں بھی تو شرافت کی زندگی نہیں گزار سکتے، معاشرہ ان کی راہ میں دیوار کھڑی کر دیتا ہے۔ 'خدا کی بستی' میں معاشرتی صورتحال کی یہ منفرد جہت نمایاں ہو کر سامنے آتی ہے۔

'خدا کی بستی' میں شوکت صدیقی نے معاشرتی رویوں کے ساتھ معاشرے میں جرائم کی سرپرستی کرنے والے اور انہیں پروان چڑھانے والے عناصر کی بھی نشاندہی کی ہے۔ اس ناول کے واقعات کے پس منظر میں وہ لوگ بھی ہیں جو زندگی کو تہہ و بالا اور مسمار کرنے کی جدوجہد میں مصروف ہیں اور ساتھ ہی ساتھ یہاں بھلائی اور نیکی کی نمائندگی کرنے والے لوگ بھی سامنے آتے ہیں جن کی کوششیں، استحصال اور جبر کے مقابلے میں سرنگوں اور شکست سے دوچار نظر آتی ہیں۔ اس صورتحال میں شوکت صدیقی نے زندگی کے تاریک رخ دکھائے ہیں۔ نیاز اور چودھری فرزند علی کے ذریعہ انسانی زندگی کے استحصال اور تباہی کے روح فرسا مناظر پیش کیے ہیں لیکن کیا یہی سب کچھ ہے؟ ایسا نہیں ہے بلکہ مسخ شدہ زندگی کے مفسدات اور خود غرضی سے بھرپور افراد کے درمیان ایسے کرداروں کا وجود بھی جو زندگی کے مثبت رخ کی ترجمانی کرتے ہیں ایک روشن حقیقت ہے۔ سماجی تبدیلی کی خواہش بھی 'خدا کی بستی' کی ایک منفرد جہت ہے۔

شوکت صدیقی نے تبدیلی کی اس خواہش کا براہِ راست اظہار نہیں کیا۔ 'خدا کی بستی' کے مطالعے کے بعد یہ جہت خود بخود نمایاں ہوکر سامنے آتی ہے۔ 'خدا کی بستی' کا انجام اندوہناک ہے، نوشا، نیاز کے قتل کے الزام میں پھانسی کے پھندے تک پہنچ جاتا ہے۔ راجہ کوڑھ کے مرض میں گرفتار ہوکر سڑکوں پر ایڑیاں رگڑ رہا ہے، شامی کو تپ دق نے کھوکھلا کر دیا ہے۔ انو امرد پرستی کا شکار ہوکر اپنی مردانہ شناخت کھو بیٹھا ہے۔ لیکن چودھری فرزند علی کی دولت میں کوئی کمی نہیں آئی، اس کی خباثتوں کا دائرہ وسیع سے وسیع تر ہوتا گیا لیکن یہ تصویر کا ایک رخ ہے۔ زندگی میں فساد لانے والے عناصر اور بدی کی قوتیں کامیاب نظر آتی ہیں، تصویر کا یہ رخ انتہائی سیاہ اور افسوسناک ہے۔ لیکن شوکت صدیقی کے فن کی یہ منفرد جہت ہے کہ وہ اسی تصویر کا ایک مثبت رخ فلک پیا تنظیم کی بدی اور شر کی قوتوں کے خلاف جدوجہد کی شکل میں پیش کرتے ہیں۔

سکائی لارک احمد علی نے اندر سے ٹوٹ کر بکھر جانے والی سلطانہ کو اس وقت سہارا دیا جبکہ وہ نیاز کے حرامی بچے کو جنم دے چکی تھی۔ اس کے سامنے زندگی کا کوئی مقصد نہ رہا تھا، وہ اپنی زندگی کو ختم کر دینا چاہتی تھی، ایسے وقت میں احمد علی نے اس بے سہارا اور زندگی سے بیزار لڑکی کو اپنایا۔ 'خدا کی بستی' میں ابتری اور تباہی پھیلانے والوں کے ساتھ انسانی خدمت کرنے والوں، معاشرے کی فلاح و بہبود کے لئے سوچنے والوں اور جدوجہد کرنے والوں کا ایک گروہ بھی ہمارے سامنے آتا ہے۔ 'خدا کی بستی' کا یہ وہ مثبت پہلو ہے جس کے ذریعے انسانیت پر ہمارا کھویا ہوا اعتماد بحال ہوتا ہے اور اس حقیقت پر بھی روشنی پڑتی ہے کہ آج جو کچھ ہے وہ کل نہیں ہوگا۔ شوکت صدیقی سماجی حقیقت نگار ہیں، معاشرے کے خارج اور باطن کے انتہائی اندھیروں میں اتر کر وہ تہہ میں چمکنے والی روشنی کو پالیتے ہیں اور بدترین حال کے بطن سے ایک بہتر مستقبل کے جنم کی امید رکھتے ہیں۔

تقسیم ملک اور آزادی کے بعد ہمارے افسانوی ادب میں فسادات کو بڑے کامیاب طریقے سے موضوع بنایا گیا۔ تاریخ انسانی کے اس المیہ کے ہر پہلو پر تخلیق ہونے والے افسانوی ادب کا ایک وسیع ذخیرہ موجود ہے۔ لیکن شوکت صدیقی نے فسادات پر کم لکھا ہے، انھوں نے اپنے لئے جو گوشہ چنا اس کا تعلق فساد سے کم اور ہجرت کے آلام سے زیادہ ہے۔ فسادات یقیناً انسانی المیہ ہیں لیکن ہجرت انسانی المیہ ہونے کے ساتھ ساتھ ایک تہذیبی المیہ بھی ہے۔ شوکت صدیقی کے فن کی یہ منفرد جہت ہے کہ انھوں نے اس تہذیبی المیے کو اپنے فن میں اس طرح سمویا کہ 'خدا کی بستی' اور ان کی دیگر تخلیقات کے مطالعے سے تارکین وطن کی جذباتی اور نفسیاتی کیفیتیں، ذہنی ٹوٹ پھوٹ کے مختلف مراحل اور مفاد پرستوں کے ہاتھوں ان کی تباہی اور بربادی کے نقوش واضح ہوکر ہمارے سامنے آتے ہیں۔ ہجرت کے کرب اور بے زمینی کے موضوع کو شوکت صدیقی کے علاوہ دوسرے لکھنے والوں نے بھی پیش کیا ہے، لیکن ماضی اور حال کے حوالے سے شوکت صدیقی کے افسانوی ادب کی یہ جہت منفرد ہے کہ وہ لمحۂ موجود میں مہاجرین کے دکھ کو وسیع پس منظر میں پیش کرتے ہیں۔

شوکت صدیقی نے 'خدا کی بستی' میں متمدن شہری زندگی کے ساتھ ساتھ زیریں دنیا کی زندگی اور جرائم کی دنیا کی جھلکیاں بھی پیش کی ہیں۔ یہ ایک مخصوص اور منفرد جہت ہے، یہاں نو دولتیے طبقے، متوسط اور نچلے طبقے اور جرائم پیشہ طبقوں کے درمیان ربط اور تعلق تلاش کی گئی ہے۔ خاص طور سے یہ احساس ہوتا ہے کہ غنڈہ گردی اور سماجی برائیوں کو پھیلانے والے افراد کس قدر مضبوط ہیں کیونکہ ابھی سماجی حالات میں ایسی تبدیلی نہیں آئی ہے کہ ان کا محاسبہ کیا جاسکے۔

'خدا کی بستی' میں کردار نگاری کا پہلو بڑا جاندار ہے۔ یہ کردار ایک خاص عہد اور اس عہد کی سچائیوں کو سامنے لاتے ہیں۔ یہ کردار

اپنے عہد کی زندگی کے انتشار، بے چینی، خوف و ہراس اور الجھنوں کی ترجمانی کرتے ہیں۔ حالات کے پس منظر میں کرداروں کی شخصیتیں خود بخود ابھرتی ہیں۔ مصنف کو اپنی طرف سے کچھ کہنے کی ضرورت نہیں ہوتی۔ یہ کردار زندگی کی حرارت سے بھرپور ہیں اور واقعات کی رفتار کے ساتھ ان کرداروں کی ایسی نشو ونما ہوتی ہے کہ یہ سارے کردار جانے پہچانے معلوم ہوتے ہیں۔

نیاز چودھری، فرزند علی، ڈاکٹر موٹو، نوشا، انو، راجہ، شامی ایسے کردار ہیں جو صرف ناول کے اوراق ہی پر نہیں بلکہ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ حقیقی زندگی میں بھی ہمارے سامنے آتے ہیں۔ 'خدا کی بستی' کی مقبولیت میں کردار نگاری کا بڑا حصہ ہے۔ کرداروں کی نفسیاتی الجھنوں کو شوکت صدیقی نے تحلیل و تجزیہ کی کسوٹی پر پرکھا ہے، جب ہی وہ اپنے ماحول کی زندہ تصویریں معلوم ہوتی ہیں۔ کردار نگاری کے لحاظ سے 'خدا کی بستی' ایک منفرد جہت کی حامل ہے۔ خاص طور پر یہاں نچلے اور متوسط طبقے کی عورت سلطانہ کی ماں اور خود سلطانہ کی صورت میں زندگی کی ایسی صورتیں ہمارے سامنے آتی ہیں جو حقیقی معلوم ہوتی ہیں۔ سلطانہ کی ماں کا دل اپنے بچوں کی محبت سے بھرا ہوا ہے لیکن معاشی مجبوریاں اس کے پیروں کی زنجیر بن گئی ہے۔ وہ ان کے لئے کچھ نہیں کر سکتی، وہ ایسی مجبور عورت ہے جو حالات کے جبر کے سامنے صبر اور شکر کے ساتھ سر جھکانے پر مجبور ہے اور مردانہ سماج میں مرد کی خواہشات، اس کی لالچ اور اس کی حرص و ہوس کی بھینٹ چڑھ جاتی ہے۔

سلطانہ کے کردار میں بڑی دلکشی ہے اور دلکشی کے علاوہ کئی متنوع پہلو ہمارے سامنے آتے ہیں۔ سلطانہ کا کردار دکھوں کی لہروں پر ہچکولے کھاتی اس کشتی کی طرح ہے جسے کہیں کنارا نظر نہیں آتا، اس کی مظلومیت کا کوئی حساب نہیں۔ وہ سلمان سے محبت کرتی ہے لیکن سلمان کی بزدلی اس سے عمل کی قوت چھین لیتی ہے۔ وہ اسے سہارا دینے کا وعدہ کر کے راہِ فرار اختیار کرتا ہے۔ نیاز اگرچہ سلطانہ کی ماں کے ساتھ ازدواجی رشتہ قائم کرتا ہے لیکن اس کی نظریں سلطانہ پر ہیں اور بالآخر وہ اپنے فاسد ارادوں میں کامیاب ہو جاتا ہے۔ وہ سلطانہ کو اپنی داشتہ بنا کر رکھتا ہے لیکن سلطانہ میں مصیبت جھیلنے اور صبر و شکر کے ساتھ حالات کے سامنے سر جھکانے کی بڑی زبردست طاقت ہے۔

شوکت صدیقی نے اس کردار کے ذریعہ پاکستان کے متوسط طبقے کی عورت کی قوت برداشت، تحمل، صبر اور اس کی انسانیت کے پہلوؤں کو پوری طرح اجاگر کیا ہے۔ سلمان اس ناول کا ایک اور اہم کردار ہے۔ شوکت صدیقی نے اس کے ذریعہ قیام پاکستان کے بعد نوجوان نسل کے احساس محرومی، مستقبل سے بے یقینی، عزم و ہمت کی کمی اور محنت سے عاری زندگی کو بھرپور طریقے سے پیش کیا ہے۔ وہ ایک ایسا لاپروا نوجوان ہے جس کے سامنے کوئی منزل نہیں۔ پہلے وہ انسانی خدمت کے جذبے کے تحت فلک پیا تنظیم میں شامل ہوتا ہے، لیکن یہاں بھی وہ زیادہ دنوں تک کام نہیں کر سکا۔ اس لئے کہ اسے خود نہیں معلوم کہ اسے کیا کرنا ہے۔ وہ سلطانہ سے محبت کرتا ہے لیکن اس وقت جب سلطانہ اس کی راہ دیکھ رہی ہوتی ہے، وہ راہِ فرار اختیار کرتا ہے۔ سلمان کی صورت میں نوجوان نسل کی ذہنی اور نفسیاتی کیفیتوں سے ہمیں آگاہی ملتی ہے۔ یہ وہ نسل ہے جو مادی خوشحالی اور عیش و فراغت کی زندگی گزارنا چاہتی ہے لیکن سختیوں اور آزمائشوں سے کتراتی ہے۔ آخر کار سلمان نے مادی خوشحالی کا راستہ پا لیا، صوبائی اسمبلی کے ممبر کی بھتیجی رخشندہ سے شادی کر لی، اسے پانچ سو روپے ماہانہ کی نوکری بھی مل گئی لیکن وہ جس معاشی خوشحالی کے خواب دیکھ رہا تھا وہ منزل یہ نہ تھی۔ معاشی آسودگی کی خواہش کی خاطر اس نے اپنی عزت اور مردانہ وقار کو داؤ پر لگا دیا۔ اس نے دیدہ و دانستہ اپنی کمپنی کے سیکشن انچارج جعفری کو اپنی بیوی رخشندہ سے تعلقات بڑھانے کا موقع دیا تاکہ اس کے عہدے میں ترقی ہو۔

شوکت صدیقی نے نوجوان نسل کی ذہنی بے راہ روی اور حصول دولت و منصب کی خواہش کو سلمان کے کردار میں اس طرح سمویا

ہے کہ وہ ہمیں ایک بھٹکا ہوا مسافر معلوم ہوتا ہے۔لیکن شوکت صدیقی نے اسی پر اختتام نہیں کیا۔'خدا کی بستی' کی یہ ایک روشن جہت ہے کہ سلمان بھی اپنی منزل کا تعین کر لیتا ہے اور روحانی آسودگی اور ذہنی سکون کے لئے پھر فلک پیا تنظیم سے وابستہ ہو جاتا ہے۔ اس کی یہ مراجعت 'خدا کی بستی' کی منفرد جہت ہے۔ مکالموں کے حوالے سے بھی کرداروں کی سماجی حیثیت اور ان کا طبقاتی کردار خود بخود ہمارے سامنے آتا ہے، ہر کردار اپنی روزمرہ زندگی میں بولے جانے والے مکالموں سے پہچان لیا جاتا ہے۔ یہ مکالمے فطری ہیں، شعریت اور آراستگی سے عاری بعض اوقات اپنے طبقاتی پس منظر میں کرخت اور کھردرے ہیں لیکن اپنے ماحول سے جڑے ہوئے اور متاثر کرنے والی طاقت سے بھرپور ہیں۔ یہاں کرداروں کی زبان اور ان کی گفتگو، ان کے شب و روز کی سرگزشت کی غماز ہے۔ جرائم پیشہ افراد کا اپنا کاروباری لب ولہجہ ہے اور ان کی اپنی اصطلاحات ہیں۔ ان کے مکالمے ان کی زندگی کے خارجی اور داخلی رویوں کے ترجمان ہیں اور زبان کے اس کامیاب استعمال کی وجہ سے وہ جیتے جاگتے انسان نظر آتے ہیں۔ پڑھے لکھے کرداروں کا تعلق جس طبقے اور جس پیشے سے ہے، ان کے مکالموں سے اس کی وضاحت ہوتی ہے۔لیکن مجموعی طور پر 'خدا کی بستی' کے مکالمے عوامی زندگی کی حقیقتوں کے اظہار کا مؤثر ذریعہ ہیں۔ مکالمہ کے ذریعہ ہی مصنف نے اپنے نقطہ نظر اور سماجی تصورات کو کامیابی کے ساتھ پیش کیا ہے۔

'خدا کی بستی' میں مکالموں اور کرداروں میں مطابقت کی خصوصیت ایک ایسی اہم جہت ہے جس سے اس ناول کو وہ مقبولیت حاصل ہوئی جو بلا مبالغہ اردو کے دوسرے ناولوں کے حصے میں نہیں آئی۔ یہ مقبولیت صرف پڑھے لکھے طبقوں تک محدود نہ تھی بلکہ اسے عام پسندیدگی حاصل ہوئی۔ 'خدا کی بستی' کا شمار سب سے زیادہ مقبول ناولوں میں اس لئے ہوتا ہے کہ یہاں شوکت صدیقی نے اپنے قاری کو ساتھ لے کر چلنے کی کوشش کی ہے۔ ایک سچے کہانی کار کی طرح انھوں نے ابلاغ کا خاص خیال رکھا ہے۔ شوکت صدیقی کے فن کی یہ جہت ان کے افسانوی ادب کا امتیازی پہلو ہے۔ وہ اپنے ادبی سفر میں کبھی تنہائی کا شکار نہیں ہوئے، ان کے ساتھ ان کا قاری ہوتا ہے۔ کسی لمحے بھی وہ قاری کو نظر انداز نہیں کرتے، اگرچہ واقعات کے بیان میں وہ جزئیات نگاری اور طنز کے حربوں سے کام لیتے ہیں لیکن اس سے اکتاہٹ نہیں پیدا ہوتی۔ ان کے یہاں زندگی کا سارا فلسفہ ترقی پسند نظریات کے ٹھوس اصولوں پر مبنی ہے۔ معاشرتی جبر اور طبقاتی استحصال کو بیان کرنے کے لئے وہ سادہ اور مؤثر زبان استعمال کرتے ہیں، جس میں پیچیدگی، شاعرانہ رنگینی اور فلسفہ طرازی کا دور دور تک پتہ نہیں ہوتا۔ طنز کی کاٹ سے مملو اور متانت کی آنچ میں تپا ہوا یہ ایسا سادہ اسلوب ہے، جس کے ذریعہ وہ قاری کے دل میں اپنی جگہ بنا لیتے ہیں۔ شاید ان کے افسانوی ادب کی سب سے زیادہ منفرد جہت یہی ہے۔

جانگلوس

شوکت صدیقی کے فن کی منفرد جہات کے سلسلے میں خاص طور پر جانگلوس کا ذکر کیا جا سکتا ہے۔ ان کا وسیع پس منظر میں لکھا ہوا یہ ایسا ناول ہے جس میں حقیقت نگاری سے بڑا کام لیا گیا ہے۔ بعض اوقات حقائق کی تلخیاں ناول میں دلچسپی کے عناصر کو کم کر دیتی ہیں اور عام خیال یہ ہے کہ ایک مخصوص طبقے کے علاوہ تمام لوگ اسے دلچسپی سے نہیں پڑھتے۔ لیکن جانگلوس میں دلچسپی کے عناصر اس افراط سے موجود ہیں کہ ایک عام آدمی بھی اسے دلچسپی سے پڑھتا ہے۔ شوکت صدیقی کے فن کی یہ ایسی منفرد جہت ہے جو انہیں دوسروں سے ممتاز کرتی ہے۔ اس ایک خصوصیت کے علاوہ جانگلوس میں اگرچہ واقعات اور حادثات کا سلسلہ دراز ہے لیکن یہ واقعات اور حادثات کہانی میں ایک مربوط شکل اختیار کرتے نظر آتے ہیں۔ ناول کے انجام کو جاننے کے لئے قاری اسے دلچسپی سے پڑھتا ہے اور اسے پاکستان کے مختلف علاقوں کی معاشرتی زندگی، عام لوگوں کی زبوں حالی کا حال معلوم ہوتا ہے۔ جاگیرداروں، زمینداروں، بااثر افراد اور استحصالی طبقوں کی داخلی اور خارجی زندگی کے اسرار و رموز سے بھی آگاہی حاصل ہوتی ہے۔

جانگلوس میں محنت کے استحصال اور جاگیردارانہ نظام کی سخت گیری کو خصوصی طور پر ابھارا گیا ہے۔ جانگلوس کی تخلیق بھی سخت محنت، ریاضت اور تلاش و جستجو کا ثمر ہے۔ بڑے ناول کو لکھنا اور حقائق کو پوری دیانت داری سے رقم کرنا بڑا مشکل کام ہے اور پھر یہ اس سے بھی زیادہ مشکل ہے کہ کہانی پر کہیں گرفت ڈھیلی نہ ہو۔ واقعات ایک ہی زنجیر کی مختلف کڑیوں میں منسلک رہیں اور کہانی کو آگے بڑھانے میں معاونت کریں۔ لیکن شوکت صدیقی کے فن کی یہ نمایاں جہت ہے کہ وہ ان مشکل مقامات سے آسانی سے گزرے ہیں اور اس تخلیق میں جو تین جلدوں پر مشتمل ہے، کہانی میں ایسا تسلسل اور دلکشی کو اس طرح قائم رکھا ہے جو ایسی وسعت رکھنے والے ناولوں میں کم ملتی ہے۔

شوکت صدیقی نے بڑی خوبی سے اس حساس موضوع کو چھیڑا ہے، جس کا تعلق پاکستان کے دیہی معاشرے اور جاگیردارانہ نظام سے ہے۔ محنت کے ساتھ ساتھ یہ ہمت اور جرأت کا کام ہے۔ اس لئے کہ اس سے پہلے اس موضوع کو اردو کے افسانوی ادب میں ایسی بے لاگ سچائی سے پیش کرنے کی کوئی مثال موجود نہیں۔

جانگلوس میں بہت سے اہم واقعات کی جائے وقوع پاکستان کے پسماندہ علاقے مظفر گڑھ، ڈیرہ غازی خان اور رحیم یار خان اور وسطی پنجاب کے علاقے ہیں۔ یہ ایک پاکستانی ناول ہے، اس میں غربت زدہ علاقوں میں بسنے والے مزارعوں، کمیوں، پتھیروں اور دیگر محنت کشوں کی زندگی کا احاطہ کیا گیا ہے جو پہلے ہمارے لئے اجنبی تھے۔ اس سے پہلے پسماندہ علاقوں کے زمینداروں اور جاگیرداروں کے استحصال کا شکار مظلوم لوگوں کی زندگی کے حقائق ادبی انداز میں اور اس وسیع طور پر ہماری نظروں سے اوجھل تھے۔

جانگلوس میں دو مفرور قیدی لالی اور رحیم داد کے ذریعہ شوکت صدیقی نے وسطی پنجاب کے کمیوں اور مزارعوں کی زندگی کے علاوہ جاگیرداروں کی زندگی کے مہیب اور گھناؤنے رخوں پر سے بھی پردہ اٹھایا ہے۔ ہمیں یہ جان کر حیرت ہوتی ہے کہ غلامی کا یہ نظام آج کے متمدن اور ترقی یافتہ دور میں بھی پھل پھول رہا ہے اور اس نظام میں زیردست طبقے کی زندگی کیڑے مکوڑوں کی طرح غیر اہم سمجھی جاتی ہے۔

جانگلوس میں کچھ اور ایسے حقائق ہمارے سامنے آئے ہیں جن کو پہلے کبھی موضوع نہیں بنایا گیا۔ یہ قیام پاکستان کے بعد متروکہ

زمینوں اور جائیدادوں کے الاٹمنٹ کا مسئلہ ہے۔ قیام پاکستان کے بعد پٹواریوں اور سرکاری عملے کے لوگوں کی مدد سے غیر مقامی اور مہاجروں سے زیادہ مقامی زمینداروں اور جاگیرداروں نے ناجائز کلیم منظور کروائے اور لاکھوں ایکڑ زمینوں پر ناجائز قبضہ کرلیا۔ اصل حق دار منہ دیکھتے رہ گئے، ان کے کلیم اگر بے انتہا دوڑ دھوپ اور کوششوں کے بعد منظور بھی ہوئے تو جاگیرداروں کے کارندوں نے دھونس، دھمکیوں اور تشدّد کے ذریعہ ان پر قبضہ کرلیا۔ شوکت صدیقی نے ان تلخ حقائق کو فنی نزاکت کے ساتھ پیش کیا ہے۔ یہ سنگین حقائق ہجرت کا کرب اپنے اندر پوشیدہ رکھتے ہیں۔ متروکہ جائیدادوں کے سلسلے میں ہاتھ رنگنے والوں میں ہندوستان سے آنے والے رؤسا اور امراء بھی شریک تھے۔ ایک نواب فخر ہی نہیں بلکہ اس طرح کے کئی لوگ تھے جن کی جائیدادیں یا تو ہندوستان میں رہن تھیں یا وہ انہیں اپنی عیاشیوں میں اڑا چکے تھے اور خالی ہاتھ یہاں پہنچے تھے مگر یہاں جائیدادوں کے کلیم داخل کردیئے تھے۔ ان کے لئے جائیداد حاصل کرنے اور زمینوں کو ہتھیانے کا واحد ذریعہ رشوت تھا۔ سرکاری افسران کو رشوت دینے کے لئے دولت تو ان کے پاس تھی نہیں لہٰذا اپنی عورتوں اور لڑکیوں کو بطور رشوت سرکاری افسروں کو پیش کرتے تھے اور فیکٹریوں یا زمینوں کے الاٹمنٹ اپنے نام کروالیتے تھے۔ جانگلوس میں جاگیردارانہ نظام کی خرابیوں کے ساتھ بیوروکریسی اور افسر شاہی کی کرپشن، اخلاقی زوال اور طاقت کے ناجائز استعمال کی داستان بھی حیرت انگیز ہے۔ یہ تمام حقائق اس طرح بیان کئے گئے ہیں کہ فنی حسن برقرار رہا ہے۔

جرائم کے بارے میں شوکت صدیقی کا ایک مخصوص نقطۂ نظر ہے، وہ ترقی پسند ہیں، لہٰذا تضاد اور تقابل کے ذریعے معاشرے کے اس اہم مسئلے کو انھوں نے اپنے فن کا موضوع بنایا ہے اور جرائم کے سماجی اسباب کے علاوہ ان پس پردہ عناصر کو بھی بے نقاب کرتے ہیں جو جرائم کو فروغ دینے اور پشت پناہی کرنے کے مرتکب ہوتے ہیں۔ شوکت صدیقی نے چھوٹے چور اور بڑے چور کا فرق واضح کیا ہے۔ جاگردار اور زمیندار جو اپنے مفاد کے لئے قانون شکنی کرتے ہیں، سرکاری افسروں کو دولت کے بل بوتے پر خریدتے ہیں اور ان کے زیر سایہ قتل، ڈاکہ، رسہ گیری اور عورتوں کا اغوا کرتے اور مزارعوں اور کمیوں پر انسانیت سوز مظالم ڈھاتے ہیں۔ ان پر جرمانہ عائد کرتے ہیں، اپنی نجی جیلوں میں قید کرتے ہیں۔ ایسے بھیانک افعال کرنے والوں کو معاشرے میں معزز سمجھا جاتا ہے اور قانون کی نظروں میں وہ قابل احترام ہوتے ہیں لیکن ایک غریب آدمی اگر کسی جرم میں پکڑا جاتا ہے تو اسے سزا دینے کے لئے قانون فوراً حرکت میں آجاتا ہے۔ پاکستان کے شہری اور دیہی معاشرے میں اس ظالمانہ نظام نے جو بگاڑ پیدا کیا ہے، شوکت صدیقی نے اسے تضاد اور تقابل کے ذریعہ پیش کیا ہے۔ لالی منٹگمری جیل کا مفرور قیدی ہے، اسے گرفتار کرنے کے لئے حکومت انعام مقرر کرتی ہے، لیکن احسان شاہ، حیات محمد اور دوسرے جاگیردار اور زمیندار جو نہ صرف سنگین جرائم کے مرتکب ہوتے ہیں بلکہ جرائم کے معاملے میں جن کی حیثیت انسٹی ٹیوشن کی ہے، ان کا بال بھی بیکا نہیں ہوتا۔ شوکت صدیقی نے محنت کی چوری اور محنت کا استحصال کرنے والے عناصر کی جانگلوس میں جس انداز میں نشاندہی کی ہے وہ ان کے فن کی ایک نمایاں جہت ہے۔

قیام پاکستان کے بعد شوکت صدیقی نے ہجرت کے تہذیبی المیے کو جس طرح محسوس کیا اور اس کے کرب کو جس طرح پیش کیا وہ ان کے فن کی اہم جہت ہے۔ جانگلوس صرف جاگیردارانہ نظام کی خرابیوں کا ہی آئینہ نہیں بلکہ یہاں مغویہ عورتوں کی زندگی کا الم انگیز پہلو بھی ہمارے سامنے آتا ہے۔ جمیلہ جو کوٹلہ ہرکشن کے زمیندار کی بیٹی پاروتی تھی، فسادات میں اپنے عزیزوں سے بچھڑ کر بلوائیوں کے ہتھے چڑھ جاتی ہے، وہ اسے تشدّد کا نشانہ بناتے ہیں لیکن اللہ وسایا جو پاروتی کے باپ کا مزارع تھا، اسے اپنی پناہ میں لے لیتا ہے اور اسے عزت و

احترام سے زندہ رہنے کا موقع فراہم کرتا ہے۔ عام طور پر ہمارے ادب میں اغوا شدہ عورتوں کی مسخ شدہ زندگی ملتی ہے جنھیں نہ ان کے گھر والے قبول کرتے ہیں نہ کوئی مرد انہیں سہارا دینا پسند کرتا ہے، لہٰذا وہ عصمت فروشی کا دھندا اختیار کر لیتی ہیں۔ ہمارے یہاں عام طور سے اغوا شدہ عورتوں کی زندگی کا یہی المناک روخ پیش کیا گیا ہے۔ لیکن شوکت صدیقی نے جانگلوس میں اغوا شدہ عورتوں کی زندگی کا اثباتی رخ پیش کیا ہے۔ بدی، بدصورتی اور جبر و دہشت کے اندھیروں سے بھی وہ نیکی، خیر اور حسن کے اجزا نکال لاتے ہیں۔ ان کے فن کی یہ انسانی جہت ہے، وہ انسان سے کبھی مایوس نہیں ہوتے۔ شوکت صدیقی نے اغوا شدہ عورتوں کے سلسلے میں تصویر کا روشن رُخ بھی دکھایا ہے، اس معاشرے میں اللہ وسایا اور خلیل جیسے لوگ بھی موجود ہیں جو ان بے سہارا اور بے گھر عورتوں کو اپنا کر انہیں عزت کا مقام دیتے ہیں۔

پاکستان ایک زرعی ملک ہے، یہاں کی بڑی آبادی دیہاتوں میں رہتی ہے اور پاکستان کی معیشت اور اقتصادی خوشحالی کسانوں کی محنت پر منحصر ہے، لیکن معیشت، سیاست اور سماجی طاقت کی باگ ڈور جاگیردار طبقے کے ہاتھوں میں ہے۔ پاکستان کی معیشت اور اقتصادی حالت کی زبوں حالی کی یہی وجہ ہے۔ کاشتکاروں اور زمین پر محنت کرنے والوں کو ان کا پورا معاوضہ نہیں ملتا۔ پاکستان کی معیشت کی تباہی میں جاگیرداروں کا بڑا ہاتھ ہے، پاکستان میں چونکہ جاگیردار اور زمیندار اب سیاست اور بیوروکریسی پر بھی قابض ہو چکے ہیں لہٰذا یہ حساس ترین موضوع ہے، جسے شوکت صدیقی نے اپنے فن کے ذریعے پیش کیا۔ اگرچہ جاگیردارانہ نظام پنجاب کے دیہی زندگی اور ان کے مسائل پر سید شبیر حسین نے 'جھوک سیال' کے نام سے ناول لکھا اور غلام الثقلین نقوی نے بھی اپنے ناول 'میرا گاؤں میں' پنجاب کے دیہاتوں کی زندگی کو اپنا موضوع بنایا ہے لیکن جاگیردارانہ نظام کے بارے میں جو پاکستان کی خوشحالی کی راہ میں سب سے بڑی رکاوٹ ہے اس طرح کسی نے نہیں لکھا۔

جانگلوس ڈرامائی صورت میں پاکستان ٹیلی ویژن سے ٹیلی کاسٹ بھی ہو رہا تھا لیکن چونکہ اس کے ذریعے وہ حقائق جو تمام عوام کی نظروں سے پوشیدہ تھے، سامنے آجاتے اور بڑے بڑے بت پاش پاش ہو جانے کا اندیشہ تھا، اس لئے یہ سلسلہ بند کر دیا گیا۔ بہرحال شوکت صدیقی کے فن کی یہ ایک روشن جہت ہے جو پاکستان سے ان کے لگاؤ اور انسیت کا اظہار کرتی ہے۔ جانگلوس صرف جاگیردارانہ نظام کی خرابیوں اور بیوروکریسی کے گٹھ جوڑ سے عام آدمی کے استحصال کی کہانی نہیں بلکہ اس کے پیچھے سماج کی تبدیلی کا تصور بنیادی اہمیت کا حامل ہے۔ شوکت صدیقی کا مقصد صرف خرابیوں کو سامنے لانا نہیں بلکہ اس ملک کی ترقی اور خوشحالی کے لئے جانگلوس کے ذریعہ تبدیلی کی خواہش کا اظہار مقصود ہے اور تبدیلی کی خواہش ان کے سماجی شعور اور ترقی پسند تصورِ حیات کی تابع ہے۔

ترقی اور تبدیلی ایک فطری عمل ہے، اگر اس کے راستے میں رکاوٹیں کھڑی کر دی جائیں تو گھٹن اور ابتری معاشرے کی جڑوں کو کھوکھلا کر دیتی ہے۔ شوکت صدیقی نے یہ سب کچھ بڑے اہتمام سے پیش کیا ہے، اتنے بڑے ناول میں واقعات اور کرداروں کا اژدھام ہے لیکن آخر میں سارے واقعات اور کردار ہماری توجہ کو ایک نکتے پر مرکوز کر دیتے ہیں کہ جب تک سماجی ناانصافی کا سلسلہ جاری رہے گا، لالی، ارشاد الٰہی اور اس کی ماں کو جو بے قصور ہیں، طاقت کا آہنی ہاتھ کبھی قید خانے اور کبھی پاگل خانے کی سنگلاخ دیواروں کے پیچھے ڈھکیلتا رہے گا۔

جانگلوس ایک رجحان ساز تخلیق ہے۔ سماجی حقیقت نگاری کے اعتبار سے دستاویزیت کا یہ رجحان جو جانگلوس میں نظر آتا ہے، وہ موضوع سے ہم آہنگ ہے۔ اس ناول کا تعلق دیہی معاشرے کے ٹھوس اور کھردرے حقائق سے ہے لہٰذا شوکت صدیقی نے اپنے صحافت

کے تجربات سے فائدہ اٹھایا اور دستاویزیت کے رجحان کو برت کر ادب اور صحافت کے فاصلے کو کم کیا ہے۔ دستاویزیت کا یہ رجحان شاید ایک ایسی تخلیق کے لئے ضروری تھا جہاں صرف مشاہدہ اور مطالعہ ہی کافی نہیں ہوتا۔ جانگلوس کے صفحات پر پورا دیہی معاشرہ سانس لیتا نظر آتا ہے۔ دیہات، کھیت کھلیان، قبرستان، اینٹوں کے بھٹے، شورے کے ذخائر، مقامی رسم ورواج، موسم کے لحاظ سے اگنے والی فصلیں، سڑکیں، راستے، نہریں، شادی اور موت کی رسومات، یہ تمام تفصیلات کوئی ایسا ذریعہ اظہار چاہتی تھیں جو حقیقت نگاری کے معیار پر بھی پورا اترے اور جن سے ادبی حسن اجاگر ہو۔ اگر چہ دستاویزیت سے ہمارا ذہن صحافت کی طرف منتقل ہوتا ہے لیکن یہ واقعات کی رپورٹنگ نہیں بلکہ حقیقت اور تخیل کی آمیزش سے جانگلوس کا پیکر تخلیق ہوا ہے۔ شوکت صدیقی کے فن کی یہ منفرد جہت ہے کہ وہ دستاویزیت کے ذریعہ ایک بڑی تخلیق پیش کرنے میں کامیاب ہوئے ہیں۔

زبان کے استعمال میں شوکت صدیقی نے جانگلوس میں لسانی تجربہ کیا ہے۔ یہاں مکالمے علاقائی زبانوں اور مقامی لب ولہجہ میں ملتے ہیں۔ اتنے بڑے ناول میں شوکت صدیقی نے پاکستانی زبان کا ایک تغیر پذیر نمونہ پیش کیا ہے۔ مقامی تلفظ اور الفاظ کا ایک وسیع ذخیرہ جو جانگلوس میں ملتا ہے زبان کے تنوع کا اظہار ہے۔ پنجابی، بلوچی، سرائیکی، ملتانی، پشتو الفاظ مقامی رسم ورواج کے علاوہ ثقافتی منظرنامے کا حصہ ہیں۔

شوکت صدیقی جس ماحول کو پیش کرتے ہیں، جس علاقے میں یہ واقعات وقوع پذیر ہوتے ہیں، وہاں کی زندگی، رہن سہن اور ماحول کی ترجمانی کے لئے انھوں نے ایسی زبان تشکیل دی جسے پاکستانی اردو کا نمونہ کہا جاسکتا ہے۔ اہم بات یہ ہے کہ لسانی تجربہ ان کے یہاں ادھورا نہیں اور نہ اس میں کوئی مصنوعی انداز ہے بلکہ مکالمے نہایت فطری ہیں، ماحول اور منظر کے ساتھ پوری مطابقت رکھتے ہیں اور کرداروں کی ذہنی اور نفسیاتی کیفیتوں کی بہتر ترجمانی کرتے ہیں۔

شوکت صدیقی کے فن کی لائق مطالعہ (Readable) ہونے کی خصوصیت جانگلوس میں بھی موجود ہے۔ قاری کا ان کے ساتھ جو تعلق ہے وہ اسے کبھی فراموش نہیں کرتے۔ ابلاغ ان کے فن کی منفرد جہت ہے۔ اس نے جانگلوس کو بے حد دلچسپ بنا دیا ہے۔ اس میں قاری کی دلچسپی واقعات سے قائم رہتی ہے، یہاں حالات کی جو تصویر کشی کی گئی ہے اس سے پڑھنے والوں کے دل میں ان استحصالی گروہوں کے لئے جو دیہی اور شہری معاشرے میں لوگوں کا خون چوس رہے ہیں، شدید نفرت پیدا ہوتی ہے۔ شوکت صدیقی زندگی کے بارے میں جو صحت مند نقطۂ نظر رکھتے ہیں، ان کے افسانوی ادب میں یہ قابل توجہ جہت نمایاں ہے۔

چار دیواری

شوکت صدیقی کا ناول چار دیواری، خدا کی بستی اور جانگلوس کے مقابلے میں اپنی نوعیت کے لحاظ سے بہت مختلف ناول ہے۔ یہ ان کے فن کی ایک اور منفرد جہت کو سامنے لاتا ہے۔ خدا کی بستی اور جانگلوس میں شوکت صدیقی نے قیام پاکستان کے بعد کے معاشرے کو پیش کیا ہے لیکن چار دیواری کا پس منظر لکھنؤ کا انحطاط پذیر جاگیردارانہ معاشرہ اور چار دیواری کے اندر کی گھٹن ہے۔ لیکن شوکت صدیقی کے موضوع کا تعلق صرف جاگیردارانہ معاشرے کے انحطاط اور زوال سے نہیں یہ موضوع اردو کے افسانوی ادب میں کوئی نیا موضوع بھی نہیں۔ جدید دور کے لکھنے والوں میں ڈاکٹر احسن فاروقی اور قرۃ العین حیدر نے اس تہذیبی المیے کو خصوصیت سے پیش کیا ہے۔ شوکت صدیقی نے اس معاشرے میں چار دیواری کے اندر عورتوں کی زندگی کی گھٹن، توہمات، ضعیف الاعتقادی، جہالت اور رسم و رواج کی فرسودگی کو بڑی خوبی سے موضوع بنایا ہے جسے پہلے اس وسیع پس منظر میں پیش نہیں کیا گیا۔

چار دیواری میں شوکت صدیقی نے لکھنؤ کی تہذیبی زندگی کی ذہنی حدوں کو ادب کے قالب میں ڈھالا ہے۔ قدیم قصوں سے تعلق رکھتے ہوئے بھی چار دیواری میں جدید ناول کی تکنیک کو بڑی خوش اسلوبی سے برتا گیا ہے۔ 'چار دیواری' میں تحیر انگیز اور مسحور کن فضا ہے۔ خوف اور بے یقینی کی گہری دھند میں چھپی ہوئی زندگیوں کی ذہنی اور نفسیاتی الجھنوں کو ماحول کے تناظر میں اجاگر کیا گیا ہے۔ یہاں ایسے عجیب و غریب واقعات ملتے ہیں جنھیں ناقابل یقین کہا جا سکتا ہے۔ مثلاً طلعت آرا کے محل سرا سے پراسرار گمشدگی اور اتنے بڑے سانحے کے بعد اس کی ماں حضور بیگم کی یہ توہم پرستی کے وہ اسے جناتوں کا کارنامہ سمجھتے ہوئے اس سنگین واقعے کی چھان بین سے گریزاں نظر آتی ہیں۔ انہیں یہ خوف کھائے جاتا ہے کہ جنات جنھوں نے ان کے شوہر کی جان لی تھی اس کی بیٹی کو ہلاک کر دیں گے۔

'چار دیواری' میں حضور بیگم، طلعت آرا اور ان کی مغلانیاں، مامائیں سب کی سب خوف کا شکار ہیں۔ ان عجیب و غریب واقعات نے 'چار دیواری' کے ماحول کو پراسرار بنا دیا ہے۔ لیکن شوکت صدیقی نے اپنی فنی صلاحیت اور حقیقت و تخیل کے امتزاج سے اسے قابل یقین ہونے کے درجے تک پہنچا دیا ہے۔ شوکت صدیقی کے فن کی یہ منفرد جہت ہے کہ ان کے یہاں ناقابل یقین واقعات بھی فنی حسن کی بدولت قابل یقین بن جاتے ہیں۔

'چار دیواری' میں شوکت صدیقی کے موضوع کی طرح فن کی بھی کچھ منفرد جہتیں سامنے آتی ہیں۔ سب سے پہلی بات تو یہ ہے کہ یہاں شوکت صدیقی نے دو دنیاؤں کو پیش کیا ہے۔ ایک پرانی دنیا جو تیزی سے ختم ہو رہی ہے اور ایک نئی دنیا جو اس کی جگہ لے رہی ہے۔ 'چار دیواری' اس دور کے لکھنؤ کی کہانی ہے، جب سلطنت اودھ کا خاتمہ ہو چکا ہے، انگریزوں کے قدم برصغیر میں جم چکے ہیں۔ جاگیرداری کا قدیم ڈھانچہ ٹوٹ پھوٹ رہا ہے، پرانے نظام کی جڑیں کھوکھلی ہو چکی ہیں۔ نواب صرف نام کے نواب رہ گئے ہیں، ان کا بال بال مقروض ہے۔ جائیدادیں، عیاشیوں اور فضول خرچیوں کی نذر ہو چکی ہیں لیکن اس کے باوجود وہ اپنی پرانی دنیا میں گزشتہ زندگی کی یادوں کے سہارے زندہ ہیں۔ وہ تبدیلی کے کسی عمل کو اپنانے کے لئے تیار نہیں۔ نواب تقی، نواب نقی، نواب بوٹا، حضور بیگم، طلعت آرا، ان کی مغلانیاں اور مامائیں، خدمت گار اور مصاحبین سب کے سب اسی پرانی دنیا میں سانس لے رہے ہیں۔ یہاں حاجت روائی کے لئے پیروں، فقیروں کی

درگاہوں کا رخ کیا جاتا ہے۔عملیات، تعویذوں، گنڈوں، سحر اور جادو کے ذریعہ مشکلات کے حل تلاش کئے جاتے ہیں۔

اس کے ساتھ ہمیں ایک نئی دنیا کے آثار ونقوش بھی پرانی دنیا کے ملبے سے سر اٹھاتے نظر آتے ہیں۔لکھنؤ میں جہاں گیس کی بتیاں جلتی تھیں وہاں بجلی کی روشنی آ چکی ہے۔ چائے نے ٹھنڈے مشروبات کی جگہ لے لی ہے، گراموفون کی موسیقی اب لوگوں کو اپنی طرف کھینچ رہی ہے۔اسی طرح بدلے ہوئے کردار بھی ایک نئی دنیا کے پس منظر سے ابھرتے ہیں۔شہزادی ارجمند سلطانہ، اس کے والدنئی دنیا کے نمائندہ کردار ہیں۔ارجمند سلطانہ مغربی تعلیم سے آراستہ، روشن خیال، آزاد اور بے باک عورت ہے۔ وہ فضول توہمات پر یقین نہیں رکھتی، عقلی دلائل سے کام لیتی ہے۔

شوکت صدیقی نے یہاں قدیم اور جدید تہذیب کے جیتے جاگتے سانس لیتے ماحول اور انسانوں سے ہمیں متعارف کروایا ہے اور جو تبدیلیاں رونما ہورہی ہیں ان سے بھی ہمیں روشناس کیا ہے۔قدیم لکھنؤ کی بعض حیران کن رسموں، تقریبات، رہن سہن کے طریقوں سے بھی ہمیں آگاہی ملتی ہے اور ان کی توہم پرست اور جہالت کا شکار بیگمات اور مغلانیوں کی زندگی کی حقیقی تصویریں ملتی ہیں۔ ماماؤں اور مغلانیوں کو چغلی، غیبت اور جن بھوت اور آسیبوں کے بارے میں نت نئے واقعات سنانے کے سوا کوئی کام نہیں۔ بیگمات چاردیواری کے اندر قیدیوں کی طرح بند رہتی ہیں، باہر کی دنیا کی انہیں ہوا بھی نہیں لگتی۔

لیکن چاردیواری میں شوکت صدیقی کے فن کا ایک منفرد پہلو یہ ہے کہ انھوں نے معاشرتی حقائق کو انتہائی فنی سلیقے سے پیش کیا ہے۔ان کا اسلوب چاردیواری میں معروضی ہے۔شوکت صدیقی حقائق کو معروضیت کے ذریعہ فن کے سانچے میں ڈھالنے میں کامیاب ہوئے ہیں۔ معاشرے میں تبدیلی کی وہ خواہش جو شوکت صدیقی کے تصورِ حیات اور تصورِ فن سے منسلک ہے، چاردیواری میں بھی موجود ہے۔خاص طور سے طلعت آرا کے کردار کے ذریعہ انھوں نے زندگی کے ارتقا اور حرکت کا اشارہ دیا ہے۔

چاردیواری میں انھوں نے لکھنؤ کو ایک اکائی کی صورت میں پیش کیا ہے۔اس کے اچھے پہلو بھی دکھائے ہیں اور برے پہلو بھی لیکن ساتھ ہی ایک نئی دنیا اور زندگی کے بدلتے ہوئے تقاضوں کا فنی اظہار بھی ملتا ہے۔ یہ چاردیواری کی ایک قابل ذکر جہت ہے۔خاص طور سے یہ ارتقا اور تبدیلی کرداروں کے ذریعہ دکھائی گئی ہے۔ارتقا اور تبدیلی کا یہ عمل سب سے زیادہ طلعت آرا کے کردار میں ابھرتا دکھائی دیتا ہے۔ وہی طلعت آرا جو قیصر مرزا کو جن سمجھ کر اس کی ہوس کی قربان گاہ پر اپنی عصمت وعفت کی بھینٹ چڑھا چکی تھی، شادی کے بعد ایک تعلیم یافتہ اور روشن خیال خاتون کے روپ میں ہمارے سامنے آتی ہے۔ وہ چاردیواری کی گھٹن سے نجات پا کر حقیقت آشنا ہوگئی ہے۔اس کے ارادوں کی مضبوطی اور سوچ کی تبدیلی نئی دنیا کا اشارہ بن کر سامنے آتی ہے۔ پرانی دنیا اور نئی دنیا کا یہ تقابل چاردیواری کی ایک منفرد جہت ہے۔

چاردیواری میں شوکت صدیقی نے لکھنؤ کی تہذیبی زندگی کے خدوخال کو فنی چابکدستی سے پیش کیا ہے۔لکھنؤ تہذیب وثقافت کا مرکز تھا، زندگی سے لطف حاصل کرنے اور خوش مذاقی سے زندہ رہنے کا ایک تصور غربت وافلاس کے عالم میں بھی یہاں کے لوگوں میں موجود تھا۔ بسنت پنچمی کے تہوار کی گہما گہمی، کنکوے بازی کے مقابلے، شاہ مینا کے عرس میں شہر بھر کی طوائفوں کا گرم جوشی کے ساتھ درگاہ پر گاگر چڑھانے کی رسم، قوالی کی محفلیں، نوچندی جمعرات کو مزاروں پر منت چڑھانے والوں کا ہجوم، نوروز کی گہما گہمی۔ غرض یہاں لکھنؤ کی ثقافتی اور مجلسی زندگی کے نقوش فنکارانہ صناعی سے ابھارے گئے ہیں۔طوائفیں لکھنؤ میں تہذیبی زندگی کا حصہ تھیں۔

شوکت صدیقی نے چوک کی طوائفوں کا نوابوں کی زندگی میں عمل دخل کو اس طرح پیش کیا ہے کہ اس میں ثقافتی زندگی کے ساتھ تاریخی حقائق بھی ہمارے سامنے آتے ہیں۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ یہاں شوکت صدیقی نے تاریخ کے حقائق کو افسانہ طرازی سے فن کا درجہ دے دیا ہے۔ یہ تاریخی حقیقتیں سامنے آتی ہیں کہ غازی الدین حیدر سے لے کر واجد علی شاہ تک نوابان اودھ نے کاروبار سلطنت سے غفلت برتی اور نچلے درجے کی عورتوں اور ان کے اعزا و اقربا کو اعزازات سے نوازا اور وسیع اختیارات کا مالک بنا دیا۔ جس کا آخری نتیجہ سلطنت اودھ کی تباہی اور انگریزوں کے تسلط کی صورت میں ظاہر ہوا۔

شوکت صدیقی نے حضور بیگم کے ذریعہ تاریخی حقائق کی نشاندہی بھی کی ہے۔ چار دیواری میں یہ احساس ہوتا ہے کہ شوکت صدیقی نے تاریخ کو فن کی زبان اور فن کی نزاکت عطا کی ہے۔ چار دیواری شوکت صدیقی کی ایسی تخلیق ہے جو افسانہ ہوتے ہوئے بھی بنیادی طور پر حقائق پر مبنی ہے۔ لکھنؤ کے محلسراؤں کی اندرونی زندگی کے یہ نقوش شوکت صدیقی کی بھولی بسری یادوں کا اظہار ہیں اور ان یادوں کو انھوں نے ناول کے قالب میں ڈھالا ہے۔

اس ناول کے واقعات حیران کن ہوتے ہوئے بھی ایک ایسی دنیا کو ہمارے سامنے لاتے ہیں جو قدیم لکھنؤ کا ہر نقش اپنے اندر پنہاں رکھتی ہے اور جدید زندگی کی آہٹ بھی یہاں سنائی دیتی ہے۔ لکھنوی معاشرہ کے حوالے سے 'امراؤ جانِ ادا' وہ پہلا ناول ہے جو حقیقت کے گہرے شعور کے ساتھ لکھنؤ کی تہذیبی زندگی کے خدوخال کو اجاگر کرتا ہے۔ مرزا رسوا نے امراؤ جانِ ادا کے علاوہ ذات شریف، شریف زادہ اور خونی شہزادہ میں لکھنؤ کی زوال آمادہ معاشرت اور عقائد کی کمزوری، توہم پرستی، پراسراریت اور نوابوں کی کم عقلی کے واقعات بیان کئے ہیں۔ ان ناولوں میں مصاحبوں کی جی حضوری، ان کی جعل سازی، کیمیا گری کے چکر اور فرضی بھوت پریت اور آسیبوں کے جال میں پھنسے ہوئے نوابوں کی تباہی عسرت اور تنگ دستی کی داستانیں ملتی ہیں۔

پراسراریت کی یہ فضا اور ماحول چار دیواری میں پروفیسر سانیال اور شہزادی ارجمند سلطانہ کے حوالے سے بھی شوکت صدیقی نے تخلیق کی ہے۔ مگر انھوں نے لکھنؤ کی زندگی کے نئے نقوش بھی پیش کئے ہیں جو مرزا رسوا کے بیان سے مختلف ہیں۔ شہزادی ارجمند سلطانہ نئے ابھرتے ہوئے معاشرے کی ایک تعلیم یافتہ روشن خیال اور پابندیوں سے آزاد خاتون ہے۔ لیکن جدید تہذیب نے قدیم تہذیب سے مل کر جس ذہنی خودغرضی کو جنم دیا ہے وہ بھی اس پراسرار کہانی میں پنہاں نظر آتی ہے۔ ارجمند سلطانہ کے ذریعے شوکت صدیقی نے اس جدید ذہن کی عیش پسندی اور سازشی منصوبوں کے مختلف مدارج بھی دکھائے ہیں۔ پروفیسر سانیال کے قصے کے ذریعے وہ قیصر مرزا جیسے خوبصورت اور خاندانی نوجوان کو اپنے جال میں پھانسنا چاہتی تھی۔ اس کی جوانی ڈھل چکی تھی، لہٰذا قیصر مرزا کو حاصل کرنے کا واحد ذریعہ فرضی کہانی تھی۔ بہرحال اس پراسراریت کے حوالے سے شوکت صدیقی مرزا رسوا کے قریب بھی ہیں اور ان سے الگ بھی۔

چار دیواری میں شوکت صدیقی کے فن کی منفرد جہات کا مطالعہ دلچسپ اور معلوماتی پہلو رکھتا ہے۔ یہاں قدیم و جدید زندگی کے تقابل کے ساتھ معاشرتی زندگی کے مختلف گوشے چار دیواری کی مختلف جہات کو سامنے لاتے ہیں اور ہمیں یہ احساس دلاتے ہیں کہ موضوع کا تعلق قدیم زندگی سے ہوتے ہوئے بھی اس میں جدید دنیا کا نظارہ ملتا ہے، یہی چار دیواری کی اہم جہت ہے۔

کمین گاہ

کمین گاہ موضوع اور پیشکش کے اعتبار سے شوکت صدیقی کی بہت سی منفرد جہات کا آئینہ دار ہے۔ کمین گاہ میں شوکت صدیقی نے جنگ عظیم دوم کے بعد وجود میں آنے والے نئے سرمایہ دارانہ نظام کی خرابیوں اور استحصال کو پیش کیا ہے۔ اس میں اپنے عہد کی سماجی زندگی کی تصویر کشی کی گئی ہے لیکن اس تصویر کشی میں وہ افسانوی ہیئت کی تراش سے غافل نہیں ہوئے۔ شوکت صدیقی کے فن کی یہ منفرد جہت ہے کہ وہ سماجی خرابیوں کے درمیان بھی کہیں نہ کہیں انسانی رویے کا پتہ لگا لیتے ہیں۔ ان کے فن کی یہ جہت کمین گاہ میں بعض کرداروں کے حوالے سے ہمارے سامنے آتی ہے۔

کمین گاہ میں شوکت صدیقی نے انسانوں کی صورت میں مردہ خور چیلوں اور گدھوں سے زیادہ شاطر اور چالاک سرمایہ داروں کو پیش کیا ہے۔ جو موقع پاتے ہی شکار پر جھپٹتے ہیں اور اسے اپنی ہوس زر کا نشانہ بناتے ہیں۔ جنگ عظیم کے دوران برصغیر میں صنعتکاروں اور سرمایہ داروں کا ایک ایسا طبقہ وجود میں آیا تھا جو تیزی سے جاگیردارانہ نظام کی جگہ لے رہا تھا۔ جہاں تک استحصال کا تعلق ہے سرمایہ دارانہ نظام بھی جاگیردارانہ نظام کی طرح استحصال اور خرابیوں سے بھرپور تھا۔ لیکن اس استحصال کی صورتیں مختلف تھیں۔

ان کی حقیقت نگاری کا معیار یہاں بھی اعلیٰ ہے لیکن یہ حقیقت نگاری جمالیاتی حسن سے خالی نہیں۔ اس کے علاوہ کہانی میں دلچسپی کے عناصر وافر تعداد میں موجود ہیں۔ کمین گاہ کی کہانی دولت کی ہوس اور طاقت کے نشے میں چور ایک صنعتکار سیٹھ ترلوکی چند کی کہانی ہے۔ اس کردار کے ذریعہ شوکت صدیقی نے سرمایہ داروں کی ہوس زر، ان کی عیاری اور چالاکی اور ان کے ہاتھوں انسانوں کے استحصال کو اپنا موضوع بنایا ہے۔

کمین گاہ میں شوکت صدیقی کے فن کی یہ مخصوص جہت ہے کہ وہ سرمایہ داروں کی ہوس زر کو ہی سامنے نہیں لاتے بلکہ اس طبقے کی درندگی کو نمایاں کرنے میں کامیاب نظر آتے ہیں۔ ترلوکی چند نے رام بلی کو جو نہایت بہادر، اکھڑ، قول کا دھنی اور بات کا پکا شخص تھا، دلاری طوائف کے کوٹھے پر دیکھا اور اس کی بہادری اسے بہت کام کی چیز نظر آئی۔ دولتمند عموماً نہایت بزدل، کمزور اور ڈرپوک ہوتے ہیں۔ دولت کی زیادتی انہیں ہر وقت خوفزدہ رکھتی ہے اور ضرورت پڑنے پر وہ خود اپنا دفاع بھی نہیں کر سکتے۔ اس کے برخلاف غریب آدمی کی دولت اس کی بہادری اور جرأتمندی ہوتی ہے، وہ خطرات کا مقابلہ ڈٹ کر کرتا ہے اور وقت پڑنے پر دوسروں کی جان اور آبرو کی حفاظت میں اپنی جان کی بھی پروا نہیں کرتا۔

سیٹھ ترلوکی چند صنعت کار تھا، اپنے مزدوروں کو قابو میں رکھنے، ان کے حقوق سے انہیں محروم کرنے اور ان کی طاقت کو توڑنے کے لئے اسے رام بلی موزوں آلۂ کار نظر آیا۔ اس نے رام بلی کی طاقت کو چند ٹکوں کے عوض خرید لیا۔ اس نے رام بلی کو مزدوروں کے جلسے میں بھگدڑ مچوانے، ان کے یونین کے دفتر کو نذر آتش کرنے، ان کی اسٹرائیک کو ناکام بنانے اور ایسے منصوبوں میں استعمال کیا جن کا مقصد مزدوروں کو ان کے حقوق سے محروم کرنا اور کچلنا تھا۔ رام بلی کو ترلوکی چند نے اپنی سوتیلی ماں کے خلاف بھی استعمال کرنا چاہا، اس لئے کہ وہ اور اس کا بیٹا جائیداد اور کاروبار میں حصے دار تھے لیکن رام بلی نے عورت پر ہاتھ اٹھانے سے انکار کر دیا لیکن پھر اس عورت نے جسے ترلوکی چند

رام بلی کے ذریعے راستے سے ہٹانا چاہتا تھا، رام بلی کو اپنی نفسانی خواہشات کو پوری کرنے کے لئے استعمال کیا اور ترلوکی چند نے اپنی سوتیلی ماں کی گناہوں پر پردہ ڈالنے کے لئے رام بلی کو مروادیا۔

ترقی پسند افسانہ نگاروں نے طبقاتی کشمکش، معاشی بدحالی اور عوام کی زندگی کے دیگر مسائل کو اپنا موضوع بنایا ہے۔ کرشن چندر، بیدی اور احمد ندیم قاسمی ان سبھوں نے طبقاتی کشمکش اور معاشی بدحالی کو اپنا موضوع بنایا ہے لیکن سرمایہ دارانہ نظام کی اندرونی کشمکشوں، اس کے استحصالی طریقوں کو، جس طرح شوکت صدیقی نے بیان کیا ہے، وہ دوسروں کے یہاں کم ہے۔ شوکت صدیقی کے فن کی یہ منفرد جہت ہے جو کمین گاہ میں ملتی ہے۔ کمین گاہ شوکت صدیقی کے نظریات اور تصوّرات کے اعتبار سے ان کی نمائندہ تخلیق ہے۔ یہاں انھوں نے صرف مزدوروں کے استحصال کو ہی پیش نہیں کیا بلکہ یہاں مزدور، سرمایہ داروں کے خلاف ایک منظم قوت بن کر ابھرتے نظر آتے ہیں۔

کمین گاہ میں برصغیر کی تحریک آزادی اور ۱۹۱۷ء کے روسی انقلاب کی بازگشت بھی سنائی دیتی ہے۔ یہ وہ زمانہ ہے جب مزدوروں کی ٹریڈ یونینیں قائم ہو چکی تھیں اور کانگریس پارٹی میں انقلابی سوچ رکھنے والے لیڈروں کی تنظیم میں بھی مزدوروں کے حامی موجود تھے۔ مزدوروں میں بھی اتحاد اور یکجہتی کی ضرورت کا احساس پیدا ہو گیا تھا۔ صنعت کار اور سرمایہ دار مزدوروں کی یکجہتی ختم کرنے اور ان کی تحریک کو ناکام بنانے کے لئے مزدوروں کے درمیان سے ہی ایسے لوگ چن لیتے تھے جو اپنے بھائیوں کے مفادات پر ضرب کاری لگائیں اور ان کی یکجہتی میں رخنہ ڈالیں۔

کمین گاہ میں رام بھروسے فورمین نے درمیانی آدمی کا کردار ادا کیا ہے اور شوکت صدیقی نے اس کردار کو سرمایہ داروں سے گٹھ جوڑ، مزدوروں کے مطالبات کو ناکام بنانے کی منصوبہ بندی اور ان کے اہم رازوں اور خفیہ جلسوں کی کارروائیوں کو صنعتکاروں تک پہنچانے کے لئے استعمال کیا ہے۔ اردو کے افسانوی ادب میں مزدوروں کی تحریکوں اور ان کے خلاف صنعت کاروں کی منصوبہ بندی کو شوکت صدیقی نے بڑی تفصیل سے پیش کیا ہے۔ یہاں وہ درمیانی آدمی کے کردار کو روشنی میں لاتے ہیں۔ رام بھروسے کا کردار کمین گاہ کا ایک کردار ہی نہیں بلکہ ہر دور میں صنعتکاروں اور سرمایہ داروں کے اشارے پر ناچنے والوں کی علامت ہے۔

کمین گاہ میں شوکت صدیقی نے رام بلی کے ذریعے انسان کی بنیادی سرشت کی جو نیکی اور بدی، خیر و شر کے متضاد عناصر کا مجموعہ ہے، ترجمانی بھی کی ہے۔ رام بلی معاشرے کا بگڑا ہوا شخص ہے، وہ قتل، آتش زنی اور مار دھاڑ جیسی غیر اخلاقی حرکات اور جرائم کا مرتکب ہوتا ہے۔ اسے اپنی طاقت پر غرور بھی ہے لیکن ایسے لوگوں کی زندگی میں ایسے موڑ بھی آتے ہیں جب پچھتاوا انہیں گھیر لیتا ہے۔ رام بلی بھی ترلوکی چند کے غضب کا شکار ہونے کے بعد ایسے ہی احساس سے دوچار ہوتا ہے۔ اسے دلاری کا خیال آتا ہے، دلاری نے ہمیشہ اس کی عزت کی، اسے مہاراج کہہ کر پکارا، اس کے دل میں یہ خواہش سر اٹھاتی ہے کہ وہ دلاری کے پاس چلا جائے۔ دلاری کو اپنا لے، اس کا اپنا گھر ہو، وہ شریفانہ زندگی کا راستہ اختیار کر لے، لیکن ایسے لوگ جرم اور بگاڑ کے راستے پر اتنے آگے بڑھ جاتے ہیں کہ یہ خواہش عملی صورت اختیار نہیں کر سکتی۔

کمین گاہ میں شوکت صدیقی کی انسانی زندگی میں دلچسپی اور شر میں خیر کی آمیزش ان کے فن کی روشن جہت ہے اور ان کے مثبت رویے کی ترجمانی کرتی ہے۔ شوکت صدیقی کے فن میں دلچسپی کے جو عناصر شامل ہیں ان ہی عناصر نے کمین گاہ کو فن کی منفرد جہات کا آئینہ بنا دیا ہے۔

شوکت صدیقی کی تخلیقات کی مجموعی قدر و قیمت

اردو کے افسانوی ادب کا پس منظر بڑا وسیع ہے۔ پریم چند، سلطان حیدر جوش، سدرشن، علی عباس حسینی، اعظم کریوی، اپندر ناتھ اشک، سجاد حیدر یلدرم، نیاز فتح پوری، مجنوں گورکھ پوری، ل احمد، ڈاکٹر اختر حسین رائپوری، اختر اور ینوی، شکیلہ اختر، سجاد ظہیر، احمد علی، ڈاکٹر رشید جہاں، حیات اللہ انصاری، کرشن چندر، احمد ندیم قاسمی، سعادت حسن منٹو، عصمت چغتائی، قرۃ العین حیدر، غلام عباس، ابوالفضل صدیقی اور خواجہ احمد عباس کے علاوہ بہت سے دوسرے افسانہ نگاروں نے بھی اپنی تخلیقات کے ذریعہ اردو کے افسانوی ادب کی سرحدوں کو وسعت اور کشادگی عطا کی۔

ان تمام اہل قلم نے اپنے دور کے سماجی اور سیاسی مسائل کو ادب کا موضوع بنایا، ان میں سے اگر چہ سب کا نہیں لیکن بیشتر کا ترقی پسند تحریک سے گہرا تعلق رہا ہے۔ ترقی پسند تحریک کے سائے میں جن افسانہ نگاروں نے فن کی بلندیوں کو چھوا ان کے یہاں ترقی پسند تحریک کی سب سے اہم اور مضبوط روایت حقیقت نگاری، ان کے فن کی سب سے اہم خصوصیت ہے۔

پریم چند نہ صرف یہ کہ ترقی پسند تحریک کے بانیوں میں شمار ہوتے ہیں بلکہ اگر دیکھا جائے تو حقیقت نگاری کی جس روایت کو ترقی پسند تحریک نے تقویت دی اور آگے بڑھایا اسے پریم چند نے ہی اپنے افسانوی ادب کے ذریعہ پروان چڑھایا تھا۔ پریم چند نے اگر چہ اپنی افسانہ نگاری کا آغاز اصلاحی اور داستانی انداز فکر سے کیا مگر اس کے بعد وہ حقیقت پسندی کی راہ پر آ گئے۔ پہلے دور سے لے کر آخر تک پریم چند کسی ایک مقام پر رکے نہیں، ان کا ادبی سفر برصغیر کی سیاسی اور سماجی تغیرات کو اپنے دامن میں سمیٹے آگے بڑھتا رہا۔ انھوں نے دیہات اور دیہی زندگی کے مسائل پر اپنی پوری توجہ مرکوز کی اور اصلاح پسندی سے آگے بڑھ کر حقیقت نگاری کی طرف مائل ہوئے۔ پریم چند جس دور میں سانس لے رہے تھے وہ برصغیر کا ایک ہیجانی اور پر انتشار دور تھا۔ یہی وجہ ہے کہ وہ حقیقت نگاری کے ساتھ مثالیت پسندی اور اصلاحی نقطۂ نظر سے بالکل کنارہ کش نہ ہو سکے۔

ان کا افسانوی ادب برصغیر کی سیاسی تحریکات اور عوامی جدوجہد کے تاریخ کی حیثیت رکھتا ہے اور وہ حقیقت نگاری سے سماجی حقیقت نگاری کی طرف بڑھے۔ لیکن (۱۱۵) ''پریم چند کے عہد تک سماجی حقیقت نگاری کے تصور نے علم الاجتماع کی روشنی اور دانش میں فروغ نہیں پایا تھا، اس کے باوجود پریم چند کے یہاں سماجی پہلوؤں کی عکاسی ملتی ہے اور سماجی حقیقت کے متعدد گوشے واضح ہوتے ہیں۔ لیکن جہاں ایک طرف اصلاح پسندی کا میلان ان کے بیشتر ناولوں میں زندگی کی معاصر تصویروں کی رنگ آمیزی کرتا ہے، وہاں دوسری طرف ان کا رجحان طبع دیہی معاشرت کو خاص طور پر فن کا مرکز بناتا ہے۔''

ان کے اصلاحی نقطۂ نظر کی ترجمانی اس طرح ہوتی ہے کہ جہاں وہ دیہات کے مظلوم انسانوں کی زندگی کو انسانی ہمدردی اور حقیقت نگاری کے ساتھ پیش کرتے رہے وہاں اونچے طبقہ کے اچھے انسانوں کے ساتھ بھی ان کا رویہ اصلاحی اور ہمدردانہ رہا۔ (۱۱۶) ''چونکہ وہ نیت کو عمل پر مقدم کر دیتے ہیں، اس لئے ان کی حقیقت نگاری کہیں کہیں مجروح بھی ہو جاتی ہے۔'' ترقی پسند تحریک نے

حقیقت نگاری کا جو تصور دیا وہ اس سے بہت مختلف تھا۔ اس میں سماجی شعور اور انقلابی تصورات بھی شامل تھے۔ کرشن چندر، احمد ندیم قاسمی، راجندر سنگھ بیدی اور منٹو کے فن میں ترقی پسند رجحات کے گہرے اثرات نظر آتے ہیں۔ ایک طرف انھوں نے پریم چند کی روایات کے اثرات کو قبول کیا اور دوسری طرف ترقی پسند تحریک کے تصورات کی پیروی کی۔ ان افسانہ نگاروں میں کرشن چندر نے اردو کے افسانوی ادب کو بیحد مالا مال کیا۔ انھوں نے بہت لکھا، اپنے دور کی زندگی پر ان کی نگاہ بہت گہری پڑی، ان کا ادبی سرمایہ بہت وسیع اور متنوع ہے۔ ان کے یہاں ترقی پسند نظریات سے گہری مطابقت ملتی ہے اور ان کے موضوعات کا دائرہ بھی نہایت وسیع ہے۔ طبقاتی کشمکش، بھوک، بے روزگاری، سماجی نابرابری ان کے یہاں احتجاجی صورت میں موجود ہے۔ لیکن ان سب باتوں کے باوجود ان کے یہاں شعریت، تخیل پسندی اور جذباتیت کا عمل دخل زیادہ نظر آتا ہے۔

کرشن چندر نے ملکی اور بین الاقوامی مسائل پر یکساں قلم اٹھایا ہے۔ بنگال کی قحط پر ان کا افسانہ 'ان داتا' قحط کے اسباب سے بھی پردہ اٹھاتا ہے۔ اسپین اور کوریا کی جنگ آزادی پر بھی ان کے افسانے ملتے ہیں، لیکن تخیل کی رنگینی، حقیقت نگاری پر ہر جگہ غالب نظر آتی ہے۔ ان کی تخیل پسندی اور رومانیت نے کردار نگاری پر بھی اثر ڈالا ہے۔ ان کی خطابت کردار نگاری کی راہ میں ایک بڑی رکاوٹ بن جاتی ہے۔ منظر نگاری میں انہیں کمال حاصل ہے، یہاں ان کا کوئی حریف نہیں۔ فطرت کی رنگینی اور حسن کا بیان ان کے افسانوی ادب کی شناخت اور پہچان بن گیا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ کرشن چندر کا نام اردو کے افسانوی ادب میں ایک بڑا نام ہے، اپنی رومانیت، تخیل آفرینی اور بیحد جاندار منظر نگاری کے لحاظ سے وہ اپنی جگہ منفرد ہیں۔ اردو کے افسانوی ادب میں حقیقت کی تلخی کو انھوں نے جس طرح رومانیت اور شعریت سے ہم آہنگ کیا ہے اس کی کوئی دوسری مثال نہیں ملتی۔

احمد ندیم قاسمی کا شمار بھی نامور ترقی پسند افسانہ نگاروں میں ہوتا ہے۔ ان کے فن میں ترقی پسند شعور کی واضح جھلک ملتی ہے۔ ان کا ادبی سفر ایک طویل عرصے پر محیط ہے، انھوں نے بنیادی طور پر پریم چند کی روایات کو آگے بڑھایا ہے اور پنجاب کے دیہات، کھیت کھلیان اور کسانوں کی زندگی کو خصوصیت سے موضوع بنایا ہے۔ ان کا شمار اس اعتبار سے بھی صف اوّل کے افسانہ نگاروں میں ہوتا ہے کہ انھوں نے ہر دور میں عصری زندگی سے رابطہ رکھا ہے اور سیاسی، سماجی اور معاشی مسائل کو انسانی نقطۂ نظر سے پیش کیا ہے۔

ترقی پسند تحریک نے حقیقت نگاری کا جو تصور دیا تھا وہ تصور احمد ندیم قاسمی کے افسانوں میں نئی آب وتاب سے سامنے آتا ہے۔ لیکن ان کی حقیقت نگاری میں شاعرانہ تخیل آفرینی کا انداز نمایاں ہے، وہ اس کے ساتھ افسانوی جزئیات پر بھی گہری نظر رکھتے ہیں لیکن ان کا شاعرانہ مزاج انہیں بھی نئے سانچوں میں ڈھال دیتا ہے۔ (۱۱۷) ''قاسمی کی شاعرانہ خواب سازی اور بہتر زندگی کی تصور آفرینی جہاں ان کے افسانوں کو انسان دوستی کے محرکات عطا کرتی ہے وہاں بعض اوقات ان کے کرداڑ واردات اور مجموعی افسانوی احوال بھی شاعرانہ استعارے یا علامات ونقوش بن جاتے ہیں۔''

احمد ندیم قاسمی کے افسانے اس طرح شاعرانہ نقوش کو اختیار کر لیتے ہیں لیکن اگر دیکھا جائے تو (۱۱۸) ''یہ معروضی حقیقت سے زیادہ حقائق کی شاعرانہ تعبیریں یا یوں کہئے کہ حقیقت کی افسانہ طرازیاں ہیں۔'' احمد ندیم قاسمی افسانہ طرازی کا فن جانتے ہیں، اپنے طویل ادبی سفر میں ان کی یہی خصوصیت، محبت کی معصومیت اور انسان دوستی کی صورت میں ان کے افسانوی ادب میں جلوہ گر رہی ہے۔ زندگی کے کریہہ اور تاریک پہلوؤں کی مصوری میں بھی ان کے فن کی لطافت، شعریت اور انسان دوستی پوری طرح ابھر کر سامنے آتی ہے۔ وہ ایک

سچے فنکار کا تربیت یافتہ مہذب ذہن رکھتے ہیں اور اس تربیت یافتہ اور مہذب ذہن کے نقوش ان کے افسانوں میں پنجاب کی دیہاتی زندگیوں کی محرومیوں اور شہری متوسط طبقے کی زندگی کے سماجی اور معاشی مسائل کی صورت میں افسانے کا موضوع بنتے ہیں۔

احمد ندیم قاسمی نے تقسیم سے قبل کی زندگی اور تقسیم کے بعد کی زندگی اور مسائل کو یکساں فنی مہارت سے پیش کیا ہے۔ ان کے یہاں حساس معاشرتی موضوعات کی پیشکش میں تلخی اور زہرناکی نہیں بلکہ معصومیت اور نرمی کا احساس ہوتا ہے۔ ان کے شاعرانہ احساسات سے یہ افسانے مملو نظر آتے ہیں۔ فسادات کی تلخی ہو یا ہجرت کا کرب، ان کا شاعرانہ احساس ہر جگہ حاوی نظر آتا ہے۔ ان کی فکر اور انداز دونوں میں شعریت کی جھلک ملتی ہے۔

احمد ندیم قاسمی کا ترقی پسند نظریات کے فروغ میں بڑا حصہ ہے۔ انھوں نے طبقاتی کشمکش، سماجی ناہمواری، غربت، جہالت اور استحصال کو اچھی طرح پیش کیا ہے۔ لیکن ان کی حقیقت نگاری انقلابی رومانیت کا رنگ اختیار کر لیتی ہے۔(۱۱۹)''چوپال، بگولے اور گرداب کے افسانوں میں وہ سماجی حقیقت نگاری کے تصور سے سرشار نظر آتے ہیں لیکن ان مجموعوں کے بعد ان کے افسانوں میں رومانی فکر و احساس نے انہیں اس منزل پر پہنچا دیا جو انقلابی رومانیت سے موسوم ہے۔''

اگر دیکھا جائے تو اس انقلابی رومانیت نے ان کے افسانوں میں حقیقت کو ایک نیا رنگ دیا ہے۔ تکنیک کے اعتبار سے ان کے افسانے مکمل اور جاندار ہوتے ہیں۔ بیان کی دلکشی اور منظر نگاری کا کمال بھی ان کے فن کی خصوصیت ہے۔ خصوصاً ان کے وہ افسانے جن کا پس منظر پنجاب کے دیہات اور کوہستانی علاقے ہیں، ان کے فطرت سے گہرے ربط کا پتہ دیتے ہیں۔ انھوں نے انسانی زندگی کا بڑی دقت نظر سے جائزہ لیا ہے۔ ان کے افسانے اردو ادب میں ناقابل فراموش حیثیت رکھتے ہیں لیکن طبقاتی کشمکش کی مختلف صورتیں اور اجتماعی زندگی کی سلسلہ در سلسلہ صورتیں ان کے افسانوں میں سامنے نہیں آتی ہیں۔ افراد کے ساتھ ساتھ زیادہ تر انھوں نے افراد کی سماجی زندگی سے سروکار رکھا ہے۔ اس لحاظ سے ان کے فن کا تعلق معاشرے سے ضرور قائم ہوتا ہے لیکن وسیع اجتماعی زندگی یا ایک پورا معاشرہ ان کے یہاں ابھر کر سامنے نہیں آتا۔

ترقی پسند افسانہ نگاروں میں راجندر سنگھ بیدی قابل ذکر افسانہ نگار ہیں۔ وہ اپنے افسانوں میں ترقی پسند نظریات کی اچھی طرح پاسداری کرتے ہیں۔ بیدی بے شک ایک اہم حقیقت نگار ہیں لیکن ان کی حقیقت نگاری انسانی نفسیات کی پیچیدگیوں اور اس کی اندرونی کیفیتوں کو سمجھنے اور پرکھنے کی ایک کسوٹی ہے۔ موضوعات کے اعتبار سے انھوں نے نچلے اور متوسط طبقے کے افراد کی زندگی اور ان کے دکھ سکھ کو بڑے فنی سلیقے سے پیش کیا ہے۔ اس لحاظ سے ان کا تعلق بھی معاشرتی زندگی سے قائم ہوتا ہے لیکن بیدی کے افسانوں میں داخلیت کا پہلو خاص پہلو ہے۔ وہ داخلی حقیقتوں کے بیان میں دستگاہ رکھتے ہیں۔ نچلے اور متوسط طبقے کی عورتوں کی زندگی، ان کی اندرونی کشمکش کے بیان میں بیدی کا فن اپنی بلندیوں کو پہنچ جاتا ہے، ہندوستانی عورت کو بیدی نے جس طرح سمجھا ہے اور جس انسانی دردمندی سے پیش کیا ہے وہ ان کے فن کی شناخت ہے۔ ان کے افسانوں کا محور عام انسانی زندگی ہے، وہ اپنے کرداروں کے اندر اس طرح اتر جاتے ہیں کہ ان کا فن بلندیوں کو چھو لیتا ہے۔

حقیقت نگاری کے اعتبار سے بیدی کے افسانے اجتماعی زندگی سے وابستہ داخلی حقیقت کا خوبصورت اظہار ہوتے ہیں۔ انہیں انسانوں کی بڑی سمجھ اور پرکھ ہے۔(۱۲۰)''اردو افسانے میں پریم چند کے بعد جس نے زندگی کے رموز کو سب سے زیادہ اور بھرپور انداز

میں پیش کیا ہے، وہ راجندر سنگھ بیدی ہیں۔''

زندگی کے اسرار و رموز کی جو آگاہی بیدی کے افسانوں میں ملتی ہے وہ بیدی کا طرہ امتیاز ہے۔(۱۲۱)''بیدی کی سب سے اہم خصوصیت، ہمدرد اور خاموش حقیقت پسندی ہے۔'' اس خاموش اور ہمدرد حقیقت پسندی کے ذریعہ انھوں نے فرد کی زندگی کو پیش کیا ہے وہ معاشرے کے جبر اور طبقاتی کشمکش کو فرد کے حوالے سے دریافت کرتے ہیں۔ اجتماعی زندگی یا پورے معاشرے کی سماجی حیات کا عنصر ان کے یہاں نہیں ملتا۔ ان کا ادبی سفر ایک طویل عرصے پر محیط ہے۔ انھوں نے اپنے معاصرین کے مقابلے میں کم لکھا ہے لیکن جو کچھ لکھا ہے وہ انہیں زندہ رکھنے کے لئے کافی ہے۔

تقسیم کے بعد فسادات ہمارے افسانوی ادب کا اہم موضوع رہا ہے۔ بیدی نے بھی فسادات کے اہم لیکن انتہائی شرمناک پہلو اغوا کو اپنا موضوع بنایا ہے اور لاجونتی جیسے زندہ افسانے کی تخلیق کی ہے۔ لاجونتی میں بیدی نے عورت کی نفسیات کو جس کامیابی سے پیش کیا ہے وہ بیدی ہی کا حصہ ہے۔ ان کی حقیقت نگاری نے فرد کی زندگی کے بیحد نازک گوشوں کو بے نقاب کیا ہے۔ لیکن بیدی نے حقیقت کی پیشکش میں تخیل سے بھی کام لیا ہے۔ حقیقت اور تخیل کی آمیزش نے بیدی کے فن میں رومانیت کی جھلک بھی پیدا کی ہے۔

افسانوں کی تکنیک اور تراش خراش پر بیدی کو پورا عبور حاصل ہے۔ ان کا فن ریاضت اور محنت کا نمونہ ہے۔ وہ اپنے افسانوں کی کانٹ چھانٹ اور نوک پلک پر خاص توجہ صرف کرتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ انھوں نے کم لکھا ہے لیکن بیحد اچھا لکھا ہے۔ کردار نگاری پر ان کی اچھی گرفت ہے۔ ان کی کردار نگاری سپاٹ نہیں، بیحد جاندار ہے۔ انھوں نے اردو افسانوں کو چند ناقابل فراموش کردار دیئے ہیں۔

ان کا مشاہدہ تیز اور سماجی زندگی کا مطالعہ گہرا ہے۔ وہ اردو کے نہایت اہم افسانہ نگار ہیں لیکن اجتماعی زندگی کی تصویریں اور طبقاتی زندگی کی کشمکش کا پس منظر ان کے یہاں وسیع نہیں، پورے معاشرے کی اجتماعی زندگی اور طبقاتی کشمکش بیدی کے یہاں پوری طرح نمایاں نہیں ہوتی۔

سعادت حسن منٹو کا نام اردو کے افسانوی ادب میں بڑا ہی دھماکہ خیز نام ہے۔ منٹو بڑے کہانی کار تھے، انھوں نے موضوع اور مقدار کے اعتبار سے اردو کے افسانوی ادب کو بہت کچھ دیا۔ منٹو کے بغیر اردو افسانوں کا کوئی بھی ذکر مکمل نہیں ہو سکتا۔ وہ تقسیم سے پہلے بھی لکھ رہے تھے اور بڑی شہرت کے مالک تھے۔ تقسیم کے بعد وہ پاکستان آ گئے اور یہاں بھی انھوں نے اپنی نڈر اور بے باک حقیقت نگاری کے سکے گاڑ دیئے۔

(۱۲۲)''اردو افسانوں کے بہترین نمائندوں میں ہم کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، سعادت حسن منٹو، احمد ندیم قاسمی اور عصمت چغتائی کے نام لے سکتے ہیں۔ ان میں سے ہر افسانہ نگار نے حقیقت کی مختلف تاویلیں کرتے ہوئے افسانے کی ہیئت کو اپنے سانچوں میں ڈھالا ہے۔ ان افسانہ نگاروں میں افسانوی تیکنیک کا سب سے بڑا ماہر سعادت حسن منٹو ہے، وہ کردار، فضا، موقع، موضوع، تاثر بلکہ عنوان تک کی مناسبت سے افسانہ ڈھالنے اور اس کی تعمیر میں حسب ضرورت لچک پیدا کرنے پر قادر ہے۔''

منٹو کو افسانے کی تکنیک پر جو عبور حاصل تھا اور جس طرح وہ کسی واقعے، فضا اور تاثر کو افسانے کے قالب میں ڈھالنے کی صلاحیت رکھتے تھے، وہ ہر کسی کے بس کی بات نہیں۔ منٹو ایسے بے باک حقیقت نگار ہیں جن کے یہاں رومان کی جگہ زندگی کی تلخ حقیقتیں نظر آتی ہیں۔ ابتدائی دور میں انھوں نے رومان سے کچھ واسطہ رکھا لیکن پھر بعد میں زندگی کی تلخ سچائیوں نے ان کا رخ حقیقت نگاری کی طرف موڑ

دیا جو آخر تک ان کے فن کی امتیازی خصوصیت رہی۔ منٹو ایسے حقیقت نگار ہیں جو حقیقت نگاری کے سلسلے میں کسی کو خاطر میں نہیں لاتے بلکہ اپنے لئے کسی خطرے کو بھی دھیان میں نہیں لاتے۔ ان کے یہاں موضوعات کا تنوع ہے، سیاسی اور سماجی زندگی کی کشمکش ان کے یہاں موجود ہے۔ خاص طور سے برصغیر کی سیاسی زندگی کا مطالعہ ان کے یہاں بڑی خوبی سے ملتا ہے۔ ان کے افسانے جدو جہد آزادی کے مختلف مراحل میں ان کے گہرے مشاہدے اور آزادی سے محبت کی ترجمانی کرتے ہیں۔ اس موضوع پر انھوں نے بہت اچھے افسانے لکھے ہیں۔ نیا قانون، سوراج کے لئے اور اس طرح کے دوسرے افسانے ان کے سیاسی تصورات کی نمائندگی کرتے ہیں۔

لیکن منٹو کا اپنا ایک خاص میدان بھی ہے۔ انھوں نے مظلوم طبقوں میں خاص طور پر طوائفوں کو اپنا موضوع بنایا۔ سماج کے ٹھکرائے اور رد کئے ہوئے افراد کی اندرونی زندگی اور نفسیات کو منٹو نے جس طرح سمجھا ہے اور بیان کیا ہے وہ ان کے افسانوں کا ایک تابناک رخ ہے۔ طوائفوں کی زندگی، ان کے اردگرد کی دنیا اور اس دنیا سے وابستہ افراد بھی منٹو کے افسانوں میں وافر مقدار میں ملتے ہیں۔ لیکن منٹو کی یہ دنیا محدود ہے۔ انھوں نے جرائم پیشہ افراد کی زندگی کو بھی اپنا موضوع بنایا ہے اور چند بہت اچھے افسانے لکھے ہیں لیکن یہاں فرد کی نفسیاتی توجیہہ ملتی ہے کوئی اجتماعی شعور نظر نہیں آتا۔ منٹو نے فرد کی ظاہری اور باطنی زندگی کو بڑی خوش اسلوبی سے پیش کیا ہے لیکن اجتماعی زندگی کی تصویر کشی ان کے یہاں کم ہے۔

طوائف کی زندگی اور اس کے ماحول کی تصویر کشی کے علاوہ دیگر سماجی موضوعات بھی منٹو کے یہاں ملتے ہیں۔ تقسیم کے بعد منٹو نے فسادات، اغوا اور اسی طرح کے دوسرے مسائل پر بھی بہت کامیاب افسانے لکھے ہیں۔ خاص طور پر اغوا جیسی سنگین سماجی صورتحال پر منٹو نے بھرپور توجہ دی ہے اور یہاں ان کا انسانی نقطۂ نظر قابل تحسین نظر آتا ہے۔

ان کے افسانوں کی بنت اور تکنیک کی چستی بھی ان کے افسانوی ادب کی پہچان ہے۔ کردار نگاری کے اعتبار سے بھی منٹو اہمیت رکھتے ہیں، انھوں نے اردو کے افسانوی ادب کو زندہ کردار دیئے ہیں۔ لیکن ان تمام خصوصیات کے باوجود زندگی کے بارے میں کسی مجموعی نقطۂ نظر کی ان کے یہاں بڑی کمی ہے۔ (۱۲۳) ''حقیقت نگاری کا ادبی تنقید میں آج جو صحیح مفہوم ہے وہ پوری طرح منٹو کے افسانوں میں نہیں ہے۔ منٹو نے زندگی کو دیکھا ضرور ہے، اس کو سمجھنے کی کوشش ضرور کی ہے لیکن اس سلسلے میں ان معیاروں اور قدروں کو اس نے پیش نظر نہیں رکھا جن کے ہاتھوں نقطۂ نظر اور نظریۂ حیات کی تشکیل ہوتی ہے۔''

منٹو کے افسانے معاشرے کی اصلاح کی کوشش تو ضرور ہیں لیکن بہتر معاشرے کا تصور ان کے یہاں نظر نہیں آتا۔ (۱۲۴) ''اگر اس سماجی کوشش کے ساتھ طبقاتی احساس بھی پیدا ہو جاتا تو وہ اس دور کا سب سے بڑا افسانہ نگار ہوتا۔''

شوکت صدیقی کی حقیقت نگاری میں سماجی شعور کا معیار پوری طرح موجود ہے۔ ان کے یہاں نقطۂ نظر اور تصور حیات کو بنیادی عنصر کی حیثیت حاصل ہے۔ ان کا تصور حیات اور نقطۂ نظر معیاروں اور قدروں سے ہی وجود میں آیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ شوکت صدیقی حقیقت نگاری کے اعتبار سے دوسرے ترقی پسند افسانہ نگاروں سے مختلف ہیں۔ ترقی پسند افسانہ نگاروں کے یہاں حقیقت نگاری ایک قدر مشترک کے طور پر موجود ہے۔ ہر دور کے ادب میں حقیقت کا ایک تصور ضرور ہوتا ہے۔ فسانۂ عجائب اور الف لیلیٰ جیسی داستانوں میں بھی اپنے دور کی حقیقت کا اظہار ملتا ہے۔ (۱۲۵) ''حقیقت تک رسائی اور پھر اس کے اظہار کے مختلف طریقے ہو سکتے ہیں۔ حقیقت کی تعبیر و تشریح متنوع صورتوں میں کی جا سکتی ہے۔''

شوکت صدیقی نے ترقی پسندانہ نظریات کو قبول کر کے اجتماعی حقیقت کے اظہار کے طریقہ کار کو اپنایا اور ایسے افسانوی ادب کی تخلیق کی جو انھیں اپنے معاصرین میں ممتاز کرتی ہے۔ ان کے ناولوں اور مختصر افسانوں میں نظریۂ حیات اور نقطۂ نظر کے ساتھ طبقاتی کشمکش کا احساس موجود ہے۔ شوکت صدیقی، زندگی کی حقیقت اور تصور زندگی کو الگ نہیں کرتے اور سب سے اہم بات یہ ہے کہ انھوں نے زندگی اور فن کی مجموعی صورت آرائی سے اردو کے افسانوی ادب پر جو نقوش مرتب کئے ہیں اور افسانے کے فن کو جس طرح آگے بڑھایا ہے وہ پریم چند، کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، احمد ندیم قاسمی اور سعادت حسن منٹو سے بڑی حد تک مختلف ہے۔

شوکت صدیقی کے افسانوی ادب کے موضوعات میں اجتماعیت ایک نئے انداز سے سامنے آتی ہے اور انھوں نے زندگی کو جس طرح پرکھا اور پیش کیا ہے، اس کی یقینی طور پر ایک نئی حیثیت ہے۔ احتشام حسین حقیقت کے مفہوم کے بارے میں کہتے ہیں کہ (۱۲۶) ''حقیقت کا نیا مفہوم، اس کے سوا کچھ نہیں ہے کہ افسانہ نگار جن گتھیوں کو اپنے افسانوں میں اصل حقیقت کے طور پر پیش کرتا ہے ان سے پیدا ہونے والی نئی حقیقتوں کا تصور بھی کرے، جو منطقی نتائج نکلتے ہوں ان سے آنکھیں نہ چرائے، زندگی کے اہم ترین مسائل کی مصوری صرف مشاہدے کے شیدائی کی طرح نہ کرے بلکہ ایک انسان اور ذمہ دار انسان کی حیثیت سے ان مسائل کے متعلق یہ بھی طے کرے کہ ان کا حل کیا ہے۔ اندھیرا اجالے سے کس طرح دست و گریباں ہے، سچائی میں جھوٹ کی آمیزش کس طرح ہوگئی ہے، اجالے اور سچائی کو کس طرح اندھیرے اور جھوٹ سے الگ کیا جائے۔'' شوکت صدیقی کے فن میں حقیقت کا یہ نیا مفہوم اجاگر نظر آتا ہے۔

شوکت صدیقی کی افسانہ نگاری میں حقیقت نگاری کی جو صورت پائی جاتی ہے انھوں نے حقیقت نگاری کا جو تصور دیا ہے، اس میں اور سب چیزوں کے علاوہ جس بات پر زور دیا گیا ہے وہ یہی ہے کہ اجالے اور سچائی کو کس طرح جھوٹ اور اندھیرے سے الگ کیا جائے۔ ایک بہتر معاشرے کی تشکیل کیسے ہو۔ وہ سمجھتے ہیں کہ طبقاتی، جاگیردارانہ اور سرمایہ دارانہ نظام کا خاتمہ کیا جانا ضروری ہے تاکہ محنت کی چوری کا سلسلہ ختم ہو جائے اور وہ مجبور لوگ جو حالات کی ستم ظریفی کا شکار ہو کر معاشرے میں حقارت کی نظروں سے دیکھے جاتے ہیں، وہ انسانوں کی طرح زندہ رہیں۔

شوکت صدیقی کے افسانوی ادب میں جس طرح اجتماعی زندگی کو پیش کیا گیا ہے اس سے فن کی نئی صورتیں سامنے آتی ہیں۔ ان کی تخلیقات میں افراد کے ساتھ ساتھ ایک پورے معاشرے کی تصویر کشی ملتی ہے۔ ناول ہو یا افسانہ، واقعات کے اختتام تک پڑھنے والا مصنف کے تصورِ زندگی سے ذہنی ہم آہنگی قائم کر لیتا ہے۔ وہ حقیقت کی ان سطحوں کو پیش کرتے ہیں جن سے اجتماعی زندگی اور معاشرے کا گہرا تعلق ہوتا ہے۔ ان کی حقیقت نگاری کا تصور ہی دراصل اس اجتماعی صورت کشی پر مبنی ہے اور اسے انفرادی حقیقت نگاری سے الگ کیا جا سکتا ہے۔

شوکت صدیقی کا فن اس اعتبار سے بھی اپنے معاصرین کے مقابلے میں منفرد خصوصیات کا حامل ہے کہ یہ اجتماعی حقیقت ان کے سماجی شعور سے پوری طرح منسلک ہے۔ ان کے یہاں اظہار و واقعات میں انسانی نقطۂ نظر کی جو آمیزش ہے وہ ترقی پسند روایات کا حصہ ہے لیکن اسے بھی انھوں نے اجتماعی زندگی کے پس منظر میں پیش کیا ہے۔

شوکت صدیقی کے معاصرین کے یہاں بھی انسان دوستی موجود ہے۔ لیکن شوکت صدیقی نے برائیوں کو جس گہری معاشرتی نظر سے دیکھا ہے اس میں وہ اپنے معاصرین پر سبقت لے گئے ہیں۔ ان کے افسانوی ادب کے مطالعہ سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ برائیاں اور بدی انسان کی بنیادی فطرت کا حصہ نہیں ہیں بلکہ ان کی وجہ سماجی اور معاشی ناانصافی ہے۔ ہم دیکھتے ہیں کہ ان کے افسانوی ادب میں

معاشرے کی تبدیلی کا ایک تصور بھی ملتا ہے۔ سماجی نابرابری اور استحصال کو دور کرنے کے لئے وہ سماج کی تبدیلی ضروری سمجھتے ہیں۔

سماج کی تبدیلی کا یہ تصور بھی اردو کے افسانوی ادب میں نئی چیز نہیں، شوکت صدیقی کے معاصرین کے یہاں بھی یہ تصور موجود ہے۔ لیکن شوکت صدیقی نے اسے صرف جذبات اور خواہشات تک محدود نہیں رکھا بلکہ پورے معاشرے کے حوالے سے اور گہری سوچ اور فکر کے ساتھ پیش کیا ہے۔ وہ پوری سنجیدگی سے اس مسئلے کو اپنے افسانوی ادب میں اٹھاتے ہیں اور اپنے قاری کے دل میں اس نظام استحصال کے خلاف نفرت اور احتجاج کی کیفیت پیدا کرنے میں کامیاب ہوتے ہیں۔

شوکت صدیقی کے یہاں سماجی تبدیلی کا یہ نقطۂ نظر وسیع معاشرتی پس منظر میں سامنے آتا ہے۔ استحصال سے پاک معاشرہ، سرمایہ داری اور جاگیرداری کے نظام کا خاتمہ اور سماجی انصاف پر مبنی زندگی اس تبدیلی کے اہداف ہیں۔ انھوں نے اپنے افسانوی ادب میں معاشرتی خرابیوں، انتشار، ہوس زر اور اسی طرح کی دوسری برائیوں کو بڑی وضاحت سے پیش کیا ہے، یہ وضاحت اجتماعی تصویر کشی پر مبنی ہے۔ انسان آج برے اعمال میں مبتلا ہے، ہر جگہ کمزوروں پر بالا دستوں کی حکمرانی ہے۔ اگر معاشرہ درست ہو جائے تو یہ برائیاں بھی ختم ہو جائیں گی۔

ان کے یہاں معاشرتی جبر کی تصویر کشی تضادات کے ذریعے کی گئی ہے۔ یہ معاشرتی جبر سماجی صورتحال کی نشاندہی کرتا ہے۔ سرمایہ دارانہ اور جاگیردارانہ نظام جبر اور استحصال کو بڑھنے اور پنپنے کے مواقع فراہم کرتے ہیں۔ ان کے پورے افسانوی ادب میں یہ نقطۂ نظر ابھر کر سامنے آتا ہے کہ یہ نظام ہی ساری خرابیوں کی جڑ ہے۔ استحصالی طاقتیں جرائم کو جنم دیتی ہیں، اس ظلم اور جبر کے خلاف ان کے یہاں ایک احتجاجی رجحان ملتا ہے جو اس صورتحال کو بدلنے کی کوشش کی دلیل بھی ہے۔

شوکت صدیقی کے افسانوی ادب کی یہ خصوصیت ہے کہ سماجی حقیقت کو سامنے رکھتے ہوئے مظلوم کو کامیاب نہیں دکھایا گیا، ظالم ہی کامیاب نظر آتے ہیں۔ وہ اپنی طرف سے کچھ نہیں کہتے بلکہ صحیح سماجی صورتحال کو پیش کرتے ہیں اور مظلوموں کے اندوہناک انجام کے ذریعہ ان کا نقطۂ نظر پوری وضاحت سے سامنے آتا ہے۔ شوکت صدیقی نے اپنے فن میں تجربے بھی کئے ہیں۔ یہ تجربے اس لحاظ سے نئے ہیں کہ انھوں نے جرائم کی دنیا کو جس وسعت اور گہرائی کے ساتھ پیش کیا ہے وہ اس سے پہلے اردو کے افسانوی ادب میں محدود پیمانے پر موجود تو تھا لیکن اس کی اجتماعی تصویر کشی نہیں کی گئی تھی۔ ان کے یہاں جرائم کی دنیا اور بدی دہشت کے عناصر وافر مقدار میں پائے جاتے ہیں لیکن اس سے ان کا مقصد سنسنی خیزی اور سسپنس پیدا کرنا نہیں بلکہ وہ معاشرے کی اس صورتحال کو پیش کر کے ان کے خلاف نفرت اور احتجاج کی کیفیت اجاگر کرنا چاہتے ہیں۔ پھر سماجی بھلائی اور بہتری کا تصور بھی اس سے وابستہ ہے۔ وہ پوری تصویر پیش کرتے ہیں، اس تصویر میں وہ مجرموں کی نفسیات کا مطالعہ بھی کرتے ہیں اور یہ بھی کہ وہ جرائم کی دنیا میں کس طرح آئے، وہ کون لوگ ہیں جنھوں نے ان کی مجبوریوں سے فائدہ اٹھایا، اس طرح معاشرے کے سب اجزا ہمارے سامنے اپنی اصلی صورتوں میں آموجود ہوتے ہیں۔ زیریں دنیا کی یہ آگہی ایک نئے تجربے کی حیثیت رکھتی ہے، انھوں نے اردو ناول نگاری کو جدت کی جن راہوں پر ڈالا ہے، اس کے اثرات دوسرے ناول نگاروں نے بھی قبول کئے ہیں۔

شوکت صدیقی کے افسانوی ادب کی دو خصوصیات بہت اہمیت کی حامل ہیں۔ پہلے تو یہ کہ وہ جاگیردارانہ اور سرمایہ دارانہ معاشرے کی خرابیوں کو اجتماعی زندگی کے حوالے سے دیکھتے ہیں، دوسرے اصلاح احوال کی کوشش۔ یہ ان کے پورے افسانوی ادب کے آخری تجزیہ

میں کھل کر سامنے آتی ہے۔

حال کی ناکامیوں کے باوجود یہ رجائیت ان کے فکر و فن کی اساس ہے۔ انتہائی مایوس کن حالات میں ٹوٹے اور بکھرے ہوئے لوگوں کی زندگی کو پیش کرتے ہوئے بھی وہ کبھی مایوسی سے مغلوب نہیں ہوئے بلکہ انہیں یقین ہے کہ آج جو کچھ ہو رہا ہے کل وہ نہیں ہوگا۔ انسانیت پر اس یقین اور اعتماد کی جھلکیاں ہمیں ان کے یہاں اکثر متاثر کرتی ہیں۔ مشکل سے مشکل حالات میں وہ امیدوں کا چراغ روشن رکھتے ہیں۔ زندگی کے بارے میں ان کی سوچ منفی نہیں اثباتی ہے۔

ان کے تخلیق کردہ کرداروں میں استحصال کرنے والوں کے ساتھ ایسے لوگ بھی ملتے ہیں جو اس ظلم اور استحصال کے خلاف آوازِ احتجاج بلند کرتے ہیں اور سماجی بھلائی کے کاموں کے لئے کسی قربانی سے دریغ نہیں کرتے۔ ان کا افسانوی ادب اجتماعی زندگی کے شعور میں اضافہ کرتا ہے۔

ان کا فنی خلوص اور سچائی اس پر مبنی ہے کہ وہ جو موضوع پیش کرنا چاہتے ہیں اس پر پورے غور و فکر کے بعد قلم اٹھاتے ہیں، ان کا فن استعداد اور شعور کے ثمرات کا فن ہے۔ ادب کی تخلیق ان کی نظروں میں ایک سماجی فریضہ ہے اور اسی جذبہ کے تحت انھوں نے مختلف سماجی مسائل کو اپنے فن میں جگہ دی ہے۔ ادیب کا فرض ہے کہ وہ اپنی تحریروں کو سماجی تبدیلی کے عمل کا ایک ذریعہ بنائے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ معاشرتی زندگی اور معاشرتی رویوں کو زیرِ بحث لاتے ہیں اور اس کے وہ گوشے سامنے لاتے ہیں جو اب تک نگاہوں سے اوجھل تھے۔

ہمارے افسانوی ادب میں ہجرت اور فسادات اہم موضوع رہے ہیں۔ ترقی پسند افسانہ نگاروں نے اس سنگین المیے کو اپنے افسانوں میں شدّت سے پیش کیا ہے۔ خاص کر کرشن چندر، منٹو اور بیدی نے فسادات اور اغوا کے واقعات کو بہت اچھی طرح پیش کیا ہے۔ لیکن شوکت صدیقی نے براہِ راست فسادات کو اپنا موضوع بنانے سے زیادہ ہجرت کے نتیجے میں جنم لینے والے تہذیبی انقلاب اور معاشرتی شکست و ریخت کی تصویر کشی کو اہمیت دی ہے۔ ان کے یہاں ہجرت کا کرب ماضی کی یادوں اور گزرے ہوئے زمانوں کا ماتم نہیں بلکہ لمحۂ موجود میں ترکِ وطن کرنے والوں پر جو کچھ بیتی اور انہیں جن اقتصادی، ذہنی، جذباتی اور روحانی آزمائشوں سے گزرنا پڑا وہ سب شوکت صدیقی کا موضوع ہے۔

شوکت صدیقی نے اپنے افسانوی ادب میں مہاجرین کی زندگی کے جن مسائل کی نشاندہی کی ہے وہ انفرادی زندگی سے زیادہ اجتماعی زندگی کے انتشار سے تعلق رکھتے ہیں اور پھر انھوں نے اسے جس وقتِ نظر اور فن کی مکمل پاسداری کرتے ہوئے پیش کیا ہے، اس سے حقیقت نگاری کا دائرہ بھی وسیع ہوا ہے اور ہجرت کا کرب بھی اچھی طرح نمایاں ہوتا ہے۔ شوکت صدیقی نے سماجی زندگی کے ایسے رخ پیش کئے ہیں جو اس سے پہلے اردو کے افسانوی ادب میں اس طرح موجود نہیں تھے۔

ترقی پسند افسانہ نگاروں میں تقریباً سب کے یہاں قصہ نگاری کا جوہر موجود ہے۔ لیکن شوکت صدیقی ایسے قصہ گو ہیں جو اپنے قاری سے ذہنی ہم آہنگی رکھتے ہیں۔ قاری انہیں دلچسپی سے پڑھتا ہے۔ ان کا فن ابلاغ کا فن ہے، یہی وجہ ہے کہ حیرت انگیز واقعات کے ساتھ بھی قاری ایک ذہنی تعلق قائم کر لیتا ہے۔ ان کے یہاں پڑھے جانے کے قابل ہونے کی صلاحیت دوسروں سے زیادہ پائی جاتی ہے۔ وہ کہانی اور قصے کی دلچسپی کو اوّل سے آخر تک برقرار رکھنے کا فن جانتے ہیں۔ قصے ہی کی طرح قاری پر بھی ان کی توجہ مرکوز رہتی ہے۔

افسانے اور ناول کی تکنیک پر شوکت صدیقی کو ماہرانہ عبور حاصل ہے۔ ان کے یہاں بے ربطی اور انتشار کی جگہ ربط اور تسلسل

ہے۔ وہ کہانی کے اجزاء کو بیان سے اس طرح منسلک کر دیتے ہیں کہ کہیں جھول اور سپاٹ پن نہیں پیدا ہوتا۔ تیکنیک اور رجحان کے اعتبار سے بھی انھوں نے اردو کے افسانوی ادب کو آگے بڑھایا اور وسعت دی ہے۔

جانگلوس شوکت صدیقی کا طویل ترین ناول ہے یہاں انھوں نے دستاویزیت کی تکنیک کو پہلی بار کامیابی سے برتا ہے اور ایک بڑے موضوع کو تفصیلات کے ساتھ پیش کیا ہے۔

ناول نگاری میں پلاٹ کو اولیں اہمیت حاصل ہوتی ہے اس لئے کہ یہی وہ ڈھانچہ ہے جس پر ناول نگار واقعات کو جوڑتا اور کڑی سے کڑی ملاتا ہے۔ شوکت صدیقی کا طویل ناول ہو یا مختصر افسانہ وہ پلاٹ کی تعمیر پر خاص توجہ دیتے ہیں۔ اس لئے کہ ان کی نظر میں افسانے یا ناول کی دلچسپی کا انحصار پلاٹ پر ہی ہوتا ہے۔

کردار نگاری کے لحاظ سے بھی شوکت صدیقی نہایت اہم تخلیق کار ہیں۔ کردار نگاری ان کے افسانوی ادب کا نہایت مضبوط پہلو ہے۔ ان کے یہاں کردار نگاری کا دائرہ بہت وسیع ہے اور کرداروں کی سماجی خصوصیتیں نمایاں ہو کر سامنے آتی ہیں۔

ان کے کردار ڈھلے ڈھلائے اور یک رخ نہیں ہوتے۔ پلاٹ کی طرح انھوں نے کردار نگاری پر بھی خصوصی توجہ دی ہے اور جیتے جاگتے زندہ کردار پیش کئے ہیں۔ لیکن کرداروں کی تشکیل و تعمیر میں کردار نگاری کے اصولوں کو ہمیشہ پیش نظر رکھا ہے۔

(۱۲۷) ''مکمل کردار انہی کو کہا جا سکتا ہے جو متعدد انسانی خصوصیات رکھتے ہیں اور ساتھ ساتھ کئی انفرادی خصوصیات بھی۔ وہ ناول نگار زیادہ کامیاب سمجھا جاتا ہے جس کے یہاں زیادہ تر اس قسم کے کردار ہوں۔''

شوکت صدیقی نے کردار نگاری میں اس نکتے کو ملحوظ رکھا ہے۔ ان کے یہاں رنگا رنگ اقسام کے کردار ملتے ہیں۔ نیک اور شریف لوگوں کے ساتھ ساتھ جرائم پیشہ، مزدور، کسان، زمیندار، مزارعے، شاعر، ادیب، پروفیسر، سرمایہ دار، جاگیردار اور ان کے لئے کام کرنے والے کارندے، دلال، بگڑے ہوئے نواب، بیگمات، لونڈیاں، مغلانیاں، نوجوان مرد، سادہ لوح لڑکیاں غرض ہر رنگ اور ہر قماش کے لوگ موجود ہیں اور شوکت صدیقی نے انہیں بڑی واقعیت کے ساتھ پیش کیا ہے۔ ان کرداروں کے حوالے سے وہ جو کچھ کہنا چاہتے ہیں وہ کہہ جاتے ہیں مگر حقیقت سے ان کا تعلق کبھی منقطع نہیں ہوتا۔

شوکت صدیقی نے کرداروں کی پیشکش میں حقیقت نگاری کے اصولوں کو پیش نظر رکھا ہے اور صحیح معاشرتی صورتحال کی ترجمانی کی ہے۔ ان کے کردار جبر اور ظلم کے خلاف اعلانِ بغاوت بھی کرتے ہیں لیکن انجام کے لحاظ سے یا تو وہ قید خانے کے اندر ڈال دیئے جاتے ہیں یا پاگل خانہ ان کا مقدر ہوتا ہے۔ آج معاشرے میں جو کچھ ہو رہا ہے، کرداروں کے ذریعے بھی اسی حقیقت کو بیان کیا گیا ہے۔ وہ کرداروں کے ذریعے ہی کہانی کو آگے بڑھاتے ہیں اور کرداروں کو پیش آنے والے واقعات کے ذریعے معاشرتی صورتحال کی تہیں کھلتی جاتی ہیں۔ اس طرح آخر میں ان کا نقطۂ نظر اور سماجی تصورات بھی سامنے آجاتے ہیں۔

شوکت صدیقی نے اپنے افسانوی ادب میں کردار نگاری کا جو معیار دیا ہے وہ بعد کے آنے والوں کے لئے ایک مثال ثابت ہوگا۔ کردار نگاری کی طرح ان کے مکالموں میں بڑی سچائی اور بڑے تنوع کا احساس ہوتا ہے۔ انھوں نے اپنے افسانوی ادب میں دیہی، شہری افراد اور جرائم پیشہ کرداروں کو زندگی کے مشاہدے اور تجربے کی بھٹی سے گذار کر پیش کیا ہے۔ اسی طرح ان کے مکالمے بھی حقیقت نگاری کا ایک نیا معیار قائم کرتے ہیں اور اس میں انھوں نے اپنے نصب العین اور فن کو ایک دوسرے سے منسلک کیا ہے۔

ان کے مکالموں میں ہر طبقہ اپنی زبان اور مخصوص اصطلاحات کے ذریعہ پہچانا جاتا ہے۔شوکت صدیقی کی مکالمہ نگاری بھی ان کی پہچان کا ذریعہ بن جاتی ہے۔ یہ مکالمے بھی حقیقت سے گہرا تعلق رکھتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ کرداروں کی طرح ان کے مکالمے بھی جاندار ہیں۔کرداروں اور مکالموں میں گہری مطابقت پائی جاتی ہے اور اسی لئے قاری کا کرداروں کے ساتھ ایک ذہنی تعلق قائم ہوجاتا ہے۔

ان کے افسانوی ادب میں مکالموں کے ذریعہ ایک خاص دور اور ایک خاص عہد کی زندگی اپنی تمام تر خصوصیتوں کے ساتھ ہمارے سامنے آکھڑی ہوتی ہے۔ خدا کی بستی کے مکالمے اس عہد کی زندگی اور معاشرتی انتشار کی نمائندگی کرتے ہیں۔ یہاں جرائم پیشہ کرداروں کے ذریعہ ان کے طبقے کی مخصوص اصطلاحات سے بھی آشنائی ہوتی ہے۔کردار خود اپنی سماجی زندگی اور طبقے کی پہچان مکالموں کے ذریعے کراتے ہیں۔

شوکت صدیقی کا ناول جانگلوس مکالموں کے اعتبار سے اردو میں لسانی تجربے کی ایک دستاویز بن کر سامنے آتا ہے۔ یہاں مکالموں کا تنوع نمایاں حیثیت رکھتا ہے۔ان مکالموں کا دائرہ بیحد وسیع ہے۔سرائیکی، ملتانی، پنجابی اور پشتو زبانوں کا یہاں ایسا سنگم نظر آتا ہے جس کی کوئی دوسری مثال اب تک سامنے نہیں آئی۔میرے خیال میں مکالمہ نگاری کے لحاظ سے شوکت صدیقی کا یہ تجربہ آئندہ لکھنے والوں کے لئے چراغ راہ ثابت ہوگا۔

جانگلوس ہر اعتبار سے اردو کے افسانوی ادب میں ایک قابل ذکر اضافہ ہے۔مواد، ہیئت، رجحان اور زبان میں جو ایک تجرباتی کیفیت ملتی ہے اس نے اردو ناول نگاری میں جدّت کا ایک در وا کیا ہے۔اتنے طویل ناول میں شوکت صدیقی نے مکالموں کا معیار برقرار رکھا ہے۔مکالموں کے ذریعے نہ صرف قیام پاکستان کی تاریخ بلکہ ماحول، ثقافت، رسم ورواج، موسم، مزارعوں اور زمینداروں کی زندگی غرض یہ کہ مجموعی طور پر پاکستان کے ہر علاقے کی مکمل تصویر نمایاں طور پر ابھرتی ہے۔مکالموں کے ذریعہ جو ثقافتی اقدار اور مناظر سامنے آتے ہیں، ان کا دائرہ بیحد وسیع ہے۔شوکت صدیقی کا یہ بڑا ناول لسانی تغیرات کے ساتھ مشاہدے کی وسعت اور مطالعہ کی کثرت کا ایک شفاف آئینہ ہے۔ تحیر خیز واقعات، مکالمے کے ذریعہ اس طرح پیش کئے گئے ہیں کہ ان میں فسانہ طرازی کی جگہ حقیقت کا اظہار ہوتا ہے۔

شوکت صدیقی کے یہاں مکالموں میں معاشرت، ماحول اور تہذیبی زندگی کے تضادات کو نمایاں ہونے کا موقع ملتا ہے۔اس لحاظ سے ان کے ناول چاردیواری میں مکالمے 'خدا کی بستی' اور 'جانگلوس' سے بہت مختلف ہیں۔موضوع کے لحاظ سے کردار اور کرداروں کے منصب، مرتبے اور سماجی حیثیت کا تعین مکالموں ہی کے ذریعہ ہوتا ہے۔

چاردیواری میں لکھنؤ کی قدیم اور جدید زندگی جاگیردارانہ تہذیب کے حوالے سے پیش کی گئی ہے۔ یہاں بیگمات، نواب زادے، مغلانیاں اور مصاحبوں کی ایک کثیر تعداد موجود ہے۔اس زمانے کی عورتوں کی جہالت، ذہنی پسماندگی اور فرسودہ خیالات کو مکالموں کے ذریعے پیش کیا گیا ہے۔

شوکت صدیقی کی مجموعی زندگی کی تصویر کشی میں ان کے مکالموں نے اہم کردار ادا کیا ہے۔ان کی مکالمہ نگاری کا یہ کمال ہے کہ چاردیواری کی زندگی کی گھٹن بھی سامنے آتی ہے اور نئی زندگی کی تبدیلیوں کا بھی احساس ہوتا ہے۔

کمین گاہ میں سرمایہ دارانہ نظام کے جبر کو پیش کیا گیا ہے۔ یہ جبر، پلاٹ اور کرداروں کے علاوہ مکالمہ کے ذریعے بھی ہمارے سامنے آتا ہے اور اس نظام جبر سے نفرت دلاتا ہے۔ جرائم اور استحصال کے مختلف طریقے اور انسان کو آلۂ کار بنا کر اسے تباہ کرنے کی

سازشوں کو بے نقاب کرنے میں یہ مکالمے بنیادی اہمیت رکھتے ہیں۔

شوکت صدیقی کی مکالمہ نگاری بھی اردو کے افسانوی ادب میں ایک اضافہ ہے۔ ان کے افسانوی ادب کی یہ خصوصیت ہے کہ وہ پلاٹ، کردار، مکالمے اور ماحول پر یکساں توجہ دیتے ہیں۔ وہ اپنی تخلیقات میں ماحول اور فضا آفرینی اس مہارت سے کرتے ہیں کہ اردو کے افسانوی ادب میں ایسی مطابقت اور اکائی مشکل سے ہی ملے گی۔ وہ خاص کرداروں کے لئے پہلے خاص طرح کے ماحول کی تخلیق کرتے ہیں جس میں ان کے کردار زندہ رہیں، آگے بڑھیں اور ان کے نقطۂ نظر اور تصوّرِ حیات کو سامنے لائیں۔ ان کے افسانوی ادب میں ماحول کی تخلیق بڑی کاوش سے کی گئی ہے۔ اس ماحول میں اگر خوف اور پر اسراریت ہے تو اس کے خلاف کوشش بھی جاری رہتی ہے۔ ظلم، جبر اور جرائم ماحول کا حصہ بن کر ہمارے سامنے آتے ہیں۔ ظلم، جبر، استحصالی عناصر اور محنت کے ضیاع کو بھی انھوں نے ماحول کے ذریعہ پیش کیا ہے۔

اردو کے افسانوی ادب میں تکنیک کے اعتبار سے نظم وضبط اور ترتیب وتسلسل کے یہ عناصر ہمیں مرزا ہادی حسین رسوؔا کے یہاں ملتے ہیں۔ شوکت صدیقی اس اعتبار سے رسوا کے قریب نظر آتے ہیں۔

شوکت صدیقی نے زبان وبیان پر بھی خاص توجہ دی ہے، وہ چھوٹے چھوٹے جملوں کے ذریعہ کہانی کو جوڑتے اور آگے بڑھاتے ہیں۔ ان کے یہاں رومانیت اور شعریت کی کمی ہے لیکن اس کے باوجود ان کی نثر میں شگفتگی اور شائستگی کی کمی نہیں۔ وہ بنیادی طور پر قصہ گو ہیں لہٰذا زبان کی مرصع کاری، انشاپردازی، فلسفیانہ پیچیدگی اور منطقیانہ بحث ومباحثے کا ان کے یہاں کوئی شائبہ نہیں ملتا۔ وہ سادہ، صاف اور سلجھے ہوئے انداز میں کہانی کہنے کا ڈھنگ جانتے ہیں۔ ان کے بیانات ناول نگاری کے فن کے اعتبار سے نہایت مؤثر اور دلنشین ہیں۔ ان کے بیانات کی سادگی لکھنے والے کے خلوص اور سچائی کا اظہار کرتی ہے اور کہانی کے مشکل مقامات سے بہ آسانی گزرنے کے لئے ایک مؤثر ہتھیار ثابت ہوتی ہے۔ ان کا اسلوب آرائشی اور پر تصنع نہیں، اس میں توازن اور توانائی ہے۔ اگر دیکھا جائے تو ان کے افسانوی ادب کی مقبولیت میں ان کے پلاٹ کی دلکشی، اسلوب کی سادگی، نثر کی روانی اور مکالموں کی برجستگی کا بڑا ہاتھ ہے۔ کہانی کے جو بنیادی اصول ہیں انہیں وہ ہمیشہ ذہن میں رکھتے ہیں۔ اور یہی وجہ ہے کہ آج کے دور میں جب کتابوں کے مطالعہ کا ذوق لوگوں میں کم ہوگیا ہے، ان کی تخلیقات قابلِ مطالعہ اور قاری کے لئے موجب کشش رہی ہیں۔ ابلاغ ان کی تحریر کی بہت بڑی خصوصیت ہے، وہ ہمیشہ ابلاغ کو مدنظر رکھتے ہیں اور ان کا قاری ان سے کبھی جدا نہیں ہوتا۔

شوکت صدیقی نے ترقی پسند نظریات کو اپنے تصوّرِ حیات کے آئینہ میں پیش کیا ہے۔ لیکن اس کٹھن مرحلے میں وہ کہیں جذباتیت کا شکار نہیں ہوئے۔ ان کے فن میں رقیق القلبی اور خطابت کا انداز نہیں ملتا، نہ واقعات کی پیشکش میں ان کی خواہشات کا براہِ راست اظہار ہوتا ہے۔ ان کے یہاں عقلیت اپنا دائرہ اثر بناتی ہے اور انسانی فطرت کا ایسا سائنسی تجزیہ ملتا ہے جو اردو کے افسانوی ادب میں ایک اضافے کی حیثیت رکھتا ہے۔ ان کے یہاں حقیقت نگاری کے ساتھ بہتر سماجی تصوّر کی جھلک بھی ملتی ہے کیونکہ سماجی بہتری کا تصوّر ان کے فن کا ایک مؤثر پہلو ہے لیکن تخریبی قوتیں بھی پوری وسعت سے نمایاں ہوتی ہیں اور ان کے درمیان مستقبل کی زندگی کے روشن امکانات کا رخ بھی نظر آتا ہے۔ شوکت صدیقی کے افسانوی ادب کے مجموعی جائزے سے انسانی اقدار کے احترام کا پتہ چلتا ہے۔

شوکت صدیقی نے اپنی تخلیقات میں انسانی اقدار کو جو اوّلیت اور تقویت دی ہے وہ انہیں اُردو کے افسانوی ادب میں ہمیشہ زندہ رکھے گی اور چراغِ راہ کا کام دے گی۔

کتابیات (چھٹا باب)

(۱) شوکت صدیقی۔ خدا کی بستی (رکتاب پبلی کیشنز۔کراچی طبع پنجم ۱۹۹۵ء) ص ۷
(۲) حنیف فوق ڈاکٹر۔متوازی نقوش (نفیس اکیڈمی کراچی۔طبع اوّل ۱۹۸۹ء) ص ۳۱۳
(۳) عبادت بریلوی ڈاکٹر۔پاکستان کے تہذیبی مسائل (ادارہ ادب وتنقید لاہور۔۱۹۵۶ء) ص ۹۳
(۴) شوکت صدیقی۔ خدا کی بستی (رکتاب پبلی کیشنز۔کراچی طبع پنجم ۱۹۹۵ء) ص ۴۷۷
(۵) حسرت کاسگنجوی۔ایم۔اے۔ خدا کی بستی اور ناول کا فن۔ (نگار پاکستان کراچی۔اگست ۱۹۶۶ء) ص ۶۱
(۶) محمود واجد۔ شوکت صدیقی عمومی زندگی کا ایک خصوصی مبصر۔ (کتابی سلسلہ رجحان۔ادارہ ممتاز مطبوعات کراچی۔مارچ اپریل ۱۹۹۰ء) ص ۶۶
(۷) شوکت صدیقی ۔ جانگلوس جلد اوّل (رکتاب پبلی کیشنز کراچی۔طبع پنجم ۱۹۹۸ء) ص ۴۰
(۸) ایضاً ص ۱۰۰
(۹) ایضاً ص ۳۶۱
(۱۰) ایضاً ص ۴۰۷۔۴۰۸
(۱۱) ایضاً ص ۴۷۸
(۱۲) ایضاً ص ۴۸۹
(۱۳) ایضاً ص ۴۸۹
(۱۴) شوکت صدیقی ۔ جانگلوس جلد دوم (رکتاب پبلی کیشنز کراچی۔طبع پنجم ۱۹۹۸ء) ص ۶۸
(۱۵) ایضاً ص ۷۴
(۱۶) ایضاً ص ۷۷
(۱۷) ایضاً ص ۷۸
(۱۸) ایضاً ص ۱۳۱
(۱۹) ایضاً ص ۱۳۲
(۲۰) ایضاً ص ۱۳۴
(۲۱) ایضاً ص ۱۳۵
(۲۲) ایضاً ص ۱۳۸
(۲۳) ایضاً ص ۱۳۸
(۲۴) ایضاً ص ۱۸۹
(۲۵) ایضاً ص ۱۹۵
(۲۶) ایضاً ص ۱۹۶
(۲۷) ایضاً ص ۲۴۵
(۲۸) ایضاً ص ۳۴۵
(۲۹) ایضاً ص ۳۵۰
(۳۰) ایضاً ص ۳۷۴
(۳۱) ایضاً ص ۶۴۴
(۳۲) ایضاً ص ۶۴۵

(۳۳) ایضاً ص ۶۴۸
(۳۴) ایضاً ص ۶۴۹
(۳۵) ایضاً ص ۶۴۹
(۳۶) ایضاً ص ۶۴۹
(۳۷) ایضاً ص ۶۵۳
(۳۸) ایضاً ص ۶۵۴
(۳۹) ایضاً ص ۶۵۵
(۴۰) شوکت صدیقی ۔ جانگلوس جلدسوم، (رکتاب پبلی کیشنز کراچی۔طبع اوّل ۱۹۹۸ء) ص ۶۲۲
(۴۱) ایضاً ص ۶۲۲
(۴۲) ایضاً ص ۶۲۴
(۴۳) ایضاً ص ۶۳۵
(۴۴) ایضاً ص ۶۳۹
(۴۵) شوکت صدیقی۔ کمین گاہ (رکتاب پبلی کیشنز کراچی۔ طبع دوم ۱۹۹۷ء) ص ۲۰
(۴۶) حنیف فوق ڈاکٹر۔ شوکت صدیقی ایک مطالعہ (قومی زبان کراچی۔اپریل ۱۹۹۷ء) ص ۹۴
(۴۷) ایضاً ص ۹۳
(۴۸) مرزا محمد ہادی رسوا، ذات شریف (اردو اکیڈمی سندھ۔کراچی۔پہلا پاکستانی ایڈیشن ۱۹۸۳ء) ص ۱۱۵
(۴۹) ایضاً ص ۶
(۵۰) شوکت صدیقی ۔چاردیواری (رکتاب پبلی کیشنز کراچی۔طبع اوّل ۱۹۹۰ء) ص ۲۷۹
(۵۱) ایضاً ص ۲۷۸
(۵۲) ایضاً ص ۲۸۰
(۵۳) ایضاً ص ۲۰۶
(۵۴) ستار طاہر۔ چاردیواری ماہنامہ کتاب جلد ۲۶،شمارہ ۶۔کراچی ۱۹۹۰ء ص ۱۲
(۵۵) شوکت صدیقی ۔ چاردیواری (رکتاب پبلی کیشنز کراچی۔طبع اوّل ۱۹۹۰ء) ص ۳۴۳
(۵۶) ایضاً ص ۷۶۱
(۵۷) ایضاً ص ۷۳۵
(۵۸) ایضاً ص ۶۵۱۔۶۵۲
(۵۹) ایضاً ص ۶۵۲
(۶۰) ایضاً ص ۶۶۶
(۶۱) شمع افروز زیدی ڈاکٹر۔ اردو ناول میں طنز و مزاح (پروگریسو بکس لاہور۔طبع اوّل ۱۹۸۸ء) ص ۳۲۴۔۳۲۵
(۶۲) شوکت صدیقی ۔ خدا کی بستی (رکتاب پبلی کیشنز کراچی۔طبع پنجم ۱۹۹۵ء) ص ۳۰۸
(۶۳) شوکت صدیقی ۔ جانگلوس جلد اوّل، (رکتاب پبلی کیشنز کراچی۔طبع پنجم ۱۹۹۸ء) ص ۱۰
(۶۴) شمع زیدی ۔ شوکت صدیقی سے انٹرویو (روزنامہ حریت کراچی، جمعہ ایڈیشن، ۱۰رمئی ۱۹۸۵ء) ص ۴
(۶۵) حسن عابدی۔ شوکت صدیقی کا پروفائل ایز دی اسٹوری گوز (دی ریویو کراچی ۷۔۱۳ اگست ۱۹۷۷ء)
(۶۶) شوکت صدیقی ۔ چاردیواری (رکتاب پبلی کیشنز کراچی۔طبع اوّل ۱۹۹۰ء) ص ۱۴
(۶۷) ایضاً ص ۶۸۴
(۶۸) حسن عسکری ۔ شوکت صدیقی سے گفتگو (دی نیوز کراچی۔۸رمارچ ۱۹۹۸ء)

(۶۹) راشدہ طلعت ۔ شوکت صدیقی کا انٹرویو ماہنامہ آہنگ کراچی ۔ دسمبر ۱۹۷۹ء ص ۷
(۷۰) شوکت صدیقی ۔ کون کسی کا (خیام لاہور ۔ ۱۶ ر جولائی ۱۹۴۰ء) ص ۲۵
(۷۱) ایضاً ص ۲۵
(۷۲) ایضاً ص ۲۵
(۷۳) شوکت صدیقی ۔ شادی کی رات (افسانہ خیام لاہور ۔ ۱۸ ر اگست ۱۹۴۰ء) ص ۱۵
(۷۴) ایضاً ص ۱۶
(۷۵) شوکت صدیقی ۔ آج کل (خیام لاہور ۔ یکم ستمبر ۱۹۴۰ء) ص ۲۳
(۷۶) شوکت صدیقی ۔ ادھوری زندگیاں (خیام لاہور ۲۴ ر دسمبر ۱۹۴۰ء) ص ۲۰
(۷۷) شوکت صدیقی ۔ ہم زلف (افسانہ عالمگیر لاہور ۔ جنوری ۱۹۴۱ء) ص ۵۷
(۷۸) شوکت صدیقی ۔ صحرا کی وسعتوں میں (افسانہ عالمگیر لاہور ۔ مارچ ۱۹۴۱ء) ص ۵۶
(۷۹) شوکت صدیقی ۔ شکست توبہ، افسانہ (عالمگیر لاہور ۔ اکتوبر ۱۹۴۱ء) ص ۲۲
(۸۰) شوکت صدیقی ۔ وہ بلیک آؤٹ والی رات، افسانہ (عالمگیر لاہور ۔ اکتوبر ۱۹۴۳ء) ص ۱۷
(۸۱) شوکت صدیقی ۔ فرو گزاشت ، افسانہ (ماہنامہ شاعر آگرہ جلد ۱۴، ستمبر اکتوبر ۱۹۴۳ء) ص ۳۵
(۸۲) شوکت صدیقی ۔ دو پروانے، افسانہ (عالمگیر تاریخ نمبر ۔ جلد ۳۹، اپریل ۱۹۴۳ء) ص ۱۰۵
(۸۳) شوکت صدیقی ۔ منحوس ، افسانہ (عالمگیر خاص نمبر ۱۹۴۵ء) ص ۱۱۶
(۸۴) شوکت صدیقی ۔ مجرم ،افسانہ (نیا دور بنگلور ۔ شمارہ ۱۲) ص ۱۴۳
(۸۵) شوکت صدیقی ۔ سمجھوتہ ،افسانہ (ماہنامہ ہم قلم کراچی ۔ نومبر ۱۹۶۰ء) جلد ۱، شمارہ ۳) ص ۴۷
(۸۶) ایضاً ص ۴۷
(۸۷) شوکت صدیقی ۔ جھیلوں کی سرزمین پر، افسانہ اندھیرا اور اندھیرا (رکتاب پبلی کیشنز کراچی ۔ طبع سوم ۱۹۹۷ء) ص ۷۰
(۸۸) شوکت صدیقی ۔ اندھیرا اور اندھیرا (رکتاب پبلی کیشنز ۔ کراچی طبع سوم ۱۹۹۷ء) ص ۱۵۷
(۸۹) ایضاً ص ۱۷۲
(۹۰) ایضاً ص ۱۷۷
(۹۱) شوکت صدیقی ۔ خان بہادر، افسانہ راتوں کا شہر (طبع دوم ۔ رکتاب پبلی کیشنز کراچی ۔ ۱۹۸۹ء) ص ۱۳۴
(۹۲) ایضاً ص ۱۳۸
(۹۳) ایضاً ص ۱۴۷
(۹۴) شوکت صدیقی ۔ تیسرا آدمی (رکتاب پبلی کیشنز کراچی ۱۹۹۷ء طبع پنجم) ص ۱۶۳
(۹۵) ایضاً ص ۶۳
(۹۶) حنیف فوق ڈاکٹر ۔ مثبت قدریں (دبستان مشرق ۔ ڈھاکا ۔ ۱۹۶۸ء طبع اوّل) ص ۱۲۱
(۹۷) شوکت صدیقی ۔ تیسرا آدمی (رکتاب پبلی کیشنز کراچی ۱۹۹۷ء طبع پنجم) ص ۹۳
(۹۸) ایضاً ص ۹۴
(۹۹) محمود واجد ۔ شوکت صدیقی، عمومی زندگی کا ایک خصوصی مبصر (کتابی سلسلہ رجحان ۔ ادارہ ممتاز مطبوعات کراچی ۔ مارچ اپریل ۱۹۹۰ء) ص ۶۹
(۱۰۰) محسن بھوپالی ۔ شوکت صدیقی سے انٹرویو روزنامہ جنگ کراچی ۔ ۳۰ اپریل ۱۹۸۴ء
(۱۰۱) شوکت صدیقی ۔ راتوں کا شہر (رکتاب پبلی کیشنز کراچی ۱۹۸۹ء طبع سوم) ص ۸۵
(۱۰۲) ایضاً ص ۹۴ ۔ ۹۵
(۱۰۳) شوکت صدیقی ۔ کیمیا گر ڈھپالی (رکتاب پبلی کیشنز کراچی ۱۹۹۷ء ۔ طبع دوم) ص ۱۶
(۱۰۴) ایضاً ص ۲۲

(۱۰۵) ایضاً ص ۲۵۔۲۶

(۱۰۶) حنیف فوق ڈاکٹر۔ شوکت صدیقی کی تصور فن کی کیمیا گری (ماہنامہ اظہار کراچی جلد ۳، شمارہ ۵۔۶۔نومبر دسمبر ۱۹۹۰ء) ص ۶۴

(۱۰۷) شوکت صدیقی ۔ کیمیاگر (رکتاب پبلی کیشنز کراچی ۱۹۹۷ء۔ طبع دوم) ص ۸۵

(۱۰۸) ایضاً ص ۸۷

(۱۰۹) ایضاً ص ۹۰

(۱۱۰) ایضاً ص ۱۰۰

(۱۱۱) ایضاً ص ۱۸۰

(۱۱۲) ایضاً ص ۱۸۹

(۱۱۳) ایضاً ص ۱۹۰

(۱۱۴) ایضاً ص ۱۹۱

(۱۱۵) حنیف فوق ڈاکٹر ۔ خدا کی بستی اور اردو ناول نگاری (ماہنامہ دائرے کراچی ۔فروری، مارچ ۱۹۸۹ء جلد ۲، شمارہ ۸۔۹) ص ۴۹

(۱۱۶) ممتاز حسین ۔ صورت و معنی کا رشتہ بہترین ادب ۱۹۵۰ء، مرتبہ چودھری برکت علی (مکتبہ اردو لاہور) ص ۱۹۷

(۱۱۷) حنیف فوق ڈاکٹر ۔ جہاں تازہ (افکار کراچی۔افسانہ نمبر۔اپریل مئی ۱۹۶۴ء) ص ۲۱

(۱۱۸) حنیف فوق ڈاکٹر ۔ احمد ندیم قاسمی کی علمی شخصیت، فن اور رابطہ عصر (افکار ندیم نمبر، جنوری فروری ۱۹۷۵ء) ص ۳۳۶

(۱۱۹) صادق ڈاکٹر ۔ ترقی پسند افسانے کے پچاس سال، ترقی پسند ادب، مرتبہ قمر رئیس وعاشور کاظمی (مکتبہ عالیہ لاہور ۱۹۹۴ء) ص ۳۸۴

(۱۲۰) حنیف فوق ڈاکٹر ۔ جہاں تازہ (افکار کراچی۔افسانہ نمبر۔اپریل مئی ۱۹۶۴ء) ص ۲۰

(۱۲۱) محمد صادق ڈاکٹر ۔ ٹوینتھ سنچری اردو لٹریچر (روائل بک کمپنی کراچی۔۱۹۸۳ء طبع اوّل) ص ۳۰۸

(۱۲۲) حنیف فوق ڈاکٹر ۔ مثبت قدریں (دبستان مشرق ڈھاکا۔۱۹۶۸ء طبع اوّل) ص ۱۱۷

(۱۲۳) عبادت بریلوی ڈاکٹر ۔ منٹو کی حقیقت نگاری نقوش منٹو نمبر (ادارہ فروغ اردو لاہور مرتب طفیل) ص ۲۹۸

(۱۲۴) عبادت بریلوی ڈاکٹر ۔ اردو افسانہ روایت اور تجربے نقوش افسانہ نمبر جلد دوم (ادارہ فروغ اردو لاہور) ص ۱۰۳۶

(۱۲۵) حنیف فوق ڈاکٹر ۔ مثبت قدریں (دبستان مشرق ڈھاکا۔۱۹۶۸ء طبع اوّل) ص ۱۱۶

(۱۲۶) احتشام حسین ۔ روایت اور بغاوت (ادارہ فروغ اردو لاہور ۱۹۷۲ء طبع سوم) ص ۱۲۵

(۱۲۷) احسن فاروقی ڈاکٹر ۔ ناول کیا ہے؟ (الکتاب کراچی۔اگست ۱۹۶۵ء) ص ۳۱

بسم اللہ الرحمن الرحیم

ساتواں باب

اردو کے افسانوی ادب میں حقیقت نگاری کا فروغ اور مستقبل کے امکانات

اردو افسانے میں جب ہم حقیقت نگاری کی روایت کے فروغ کا جائزہ لیتے ہیں تو اس میں سب سے اہم نام پریم چند کا ہے۔ پریم چند نے ترقی پسند تحریک سے پہلے ہی حقیقت نگاری کی روایت کی بنیاد ڈالی اور پھر ان کے افسانوی سفر میں حقیقت نگاری نے زمانے اور وقت کے بدلتے ہوئے تقاضوں کے ساتھ برابر رشتہ استوار رکھا۔ ان ہی کی کوششوں سے مستقبل میں حقیقت نگاری کے فروغ کے امکانات روشن ہوئے۔

'سوزِ وطن' سے ان کا جوادبی سفر شروع ہوا اس میں پہلے اصلاح پسندی، حب الوطنی اور داستانی رنگ کا غلبہ تھا۔ لیکن آہستہ آہستہ وہ نئی منزلیں طے کرتے گئے۔ خیال پسندی کم ہونے لگی اور زندگی کی سچائیوں کا اظہار زیادہ۔ برصغیر کی سیاسی فضا اور ماحول کی ترجمانی بھی ان کی افسانہ نگاری کا ایک اہم پہلو ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ پریم چند نے داخلی اور خارجی حقیقت نگاری کے ذریعہ برصغیر کے دیہاتی اور شہری زندگی کے مسائل کو اپنے افسانوں کا موضوع بنایا۔

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ اردو کے افسانوی ادب میں حقیقت نگاری کی روایت پریم چند کے ہاتھوں پروان چڑھی۔ پریم چند نے حقیقت نگاری کے مختلف رخوں کو پیش کیا اور ان کے افسانوں میں حقیقت نگاری کا فنی ارتقا بہت واضح نظر آتا ہے۔ (۱) ''پریم چند ہمارے افسانے کی روایت کے بانی ہیں، اپنی افسانہ نگاری کے تیس برس کی عمر میں انھوں نے اس روایت میں طرح طرح کی جدتوں اور تجربوں سے بے شمار اضافے کیے۔ افسانہ اپنی زندگی کے ابتدائی تیس برسوں میں روایت اور تجربے کی جن جن منزلوں سے گزرا ہے وہ ساری منزلیں ہمیں پریم چند کے افسانوں میں نظر آتی ہیں اور اس طرح 'دنیا کے انمول رتن' سے 'کفن' تک میں افسانے کی روایت کی ابتدا، ارتقا اور عروج کی ساری داستان درج ہے۔ روایت نے ابتدا سے عروج تک پہنچتے پہنچتے جو راہیں طے کی ہیں ان سب راہوں میں پریم چند کی حیثیت محض رہرو کی نہیں رہنما کی ہے۔''

پریم چند کی اہمیت کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ ان سے دوسرے افسانہ نگار متاثر ہوئے۔ چنانچہ فروغ حقیقت نگاری کے سفر میں وہ اکیلے نہیں رہے بلکہ لکھنے والوں کا ایک گروہ ان کے ساتھ رہا ہے، جنھوں نے پریم چند کی روایت کو بھی اپنایا اور اپنی انفرادیت کے نقوش بھی ثبت کیے ہیں۔ پریم چند کے ساتھیوں میں سدرشن، اعظم کریوی اور علی عباس حسینی خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ پریم چند نے دیہاتی زندگی کے جن پہلوؤں کو دیکھا اور دکھایا تھا، سدرشن، اعظم کریوی اور علی عباس حسینی نے اسے اپنے اپنے انداز سے پیش کیا۔ انھوں نے پریم چند کی روایت سے فائدہ بھی اٹھایا اور اس میں توسیع بھی کی۔ علی عباس حسینی کا افسانوی سفر ایک طویل عرصے پر محیط ہے۔ انھوں نے پریم چند کی

روایت سے کام لے کر حقیقت کی بدلتی ہوئی صورتوں کو اپنے افسانوں میں پیش کیا، بعد میں ترقی پسند تحریک کے رجحانات کی آبیاری کے سلسلے میں بھی وہ اہمیت رکھتے ہیں۔ وہ وفات پا چکے ہیں لیکن جب وہ لکھ رہے تھے، اس وقت بھی نقادانِ فن نے ان کی خدمات کا اعتراف کیا۔ (۲) ''علی عباس حسینی نے وقت کے بدلتے ہوئے رجحانات کا بڑا ساتھ دیا ہے، موجودہ دور میں بھی وہ افسانے لکھ رہے ہیں اور آج کے مسائل کو برتنے کی کوشش کرتے ہیں۔ ان کے ہاں خالص رومانی نقطۂ نظر کے علاوہ واقعیت اور حقیقت نگاری کے رجحان نمایاں ہیں۔''

سدرشن نے دیہاتی زندگی کے ساتھ شہری زندگی اور خاص کر ہندو متوسط طبقے کے گھرانوں کی زندگی کو واقعیت اور حقیقت کے نمایاں رجحانات کے ساتھ پیش کیا۔ معاشرتی تنقید ان کے پیش نظر رہی ہے۔ (۳) ''سدرشن کے تمام افسانے ہندو معاشرے میں پھیلے ہوئے بے شمار مسائل کا احاطہ کرتے ہوئے ظلم و استبداد کی مخالفت کرتے ہیں اور ایسے نظریۂ حیات کی نشاندہی کرتے ہیں جس سے سماجی نظام کی اصلاح اور کمزور طبقوں کے حقوق کا تحفظ ہو۔ ان کے پیشِ نظر افسانہ لکھنے کا ایک مقصد رہا ہے اور بلاشبہ وہ مطمح نظر پریم چند کی طرح انسانی زندگی سے پیوست ہے۔''

اعظم کریوی نے دیہاتی زندگی میں غربت اور افلاس کے ساتھ رومانی تخیل سے بھی کام لیا ہے اور عشق و محبت کی بکھری ہوئی کہانیوں کو فنی خلوص کے ساتھ پیش کیا ہے۔ (۴) ''اعظم کریوی کے یہاں گاؤں اور شہروں کے بہت سے تہہ دار گوشے نمایاں ہوتے ہیں۔ اعظم کریوی دیہی زندگی کے پیچیدہ مسئلوں کو حقیقت پسندی کا جامہ پہنا کر پیش کرتے ہیں۔''

سدرشن، اعظیم کریوی اور علی عباس حسینی کے علاوہ پریم چند کی روایت کو آگے بڑھانے والوں میں حامد اللہ افسر، فضل حق قریشی، کوثر چاند پوری، اپندر ناتھ اشک، راشد الخیری، حسن نظامی، سلطان حیدر جوش خاص طور سے اہم ہیں۔ حامد اللہ افسر، فضل حق قریشی اور کوثر چاند پوری نے متوسط طبقے کے مسلمان گھرانوں کی معاشرتی زندگی کو موضوع بنایا۔ مولانا راشد الخیری اور سلطان حیدر جوش کے یہاں اصلاحی رجحان بہت نمایاں تھا۔ حد سے بڑھی ہوئی مقصدیت اور اصلاحی جوش اور جذبے کی بناء پر بہت سے معنوں میں وہ پریم چند سے مختلف ہیں لیکن اس میں شبہ نہیں کہ اصلاحی رجحان میں بھی ان کے دور کی زندگی کی حقیقتوں کے اظہار کا جذبہ پنہاں تھا۔ (۵) ''راشد الخیری کے فن کے سلسلے میں اتنا ضرور کہا جا سکتا ہے کہ تاثرات کو منتقل کرنے کی صلاحیت کے باوجود حد سے بڑھی ہوئی اصلاحی اور جذباتی لے کی وجہ سے ان کے یہاں وقتاً فوقتاً افسانوی ہمت اور مرکزی وحدت کا رشتہ ٹوٹ جاتا ہے۔''

سلطان حیدر جوش نے مسلمانوں کی مغرب زدگی اور اخلاقی زبوں حالی کو اصلاحی جذبے کے ساتھ پیش کیا۔ (۶) ''اس دور میں مغرب کے خلاف مزاحمت کا ایک اور رنگ بھی ہے جسے مسلم رنگ کہا جا سکتا ہے۔ ایک تو تہذیبی سطح پر جیسے سلطان حیدر جوش اور راشد الخیری مغرب زدگی کے خلاف بند باندھتے دکھائی دیتے ہیں۔''

ہمارا موضوع اگرچہ اردو افسانے میں حقیقت نگاری کی روایت کا فروغ اور مستقبل کے امکانات ہیں لیکن حقیقت نگاری کے ساتھ رومانیت کی لہر بھی اردو افسانے میں ابتدا سے موجود رہی ہے۔ اس لئے ضروری ہے کہ رومانیت کے علمبردار سجاد حیدر یلدرم اور ان کے ساتھیوں کے نقطۂ نظر اور افسانوی ادب میں ان کی جو خدمات ہیں اس پر بھی اجمالی گفتگو کی جائے۔

پریم چند جس طرح حقیقت نگاری کی توسیع کے سلسلے میں تنہا نہیں تھے بلکہ ان کے رجحانات کو آگے بڑھانے والے دوسرے لکھنے

والے ان کے ساتھ تھے، اسی طرح یلدرم کے ساتھیوں میں نیاز فتح پوری، مجنوں گورکھ پوری، ل احمد، خلیقی دہلوی اور حجاب امتیاز علی خاص اہمیت کے حامل ہیں۔ بنیادی طور پر ان کا نقطۂ نظر رومانی تھا لیکن ان میں سے ہر ایک کے ہاں ان کی انفرادیت کے نقوش بھی نمایاں ہیں۔ ان دونوں کی افسانوی صورتوں کا بڑا اچھا تجزیہ ڈاکٹر انوار احمد نے کیا ہے، وہ کہتے ہیں (۷) ''اردو افسانے نے سیاسی غلامی، معاشرتی جبر، معاشی پسماندگی اور ذہنی و جذباتی زلزلوں سے معمور دنیا میں آنکھ کھولی، یوں اپنے آغاز میں ہی یہ اپنے لب و لہجے، طرزِ احساس اور تدبیر کاری کے اعتبار سے دو واضح منطقوں میں تقسیم ہو گیا۔ ایک منطقہ رومان کا تھا جہاں خواب و خیال اپنی رنگینیاں بکھیرتے اور شیرینیاں بانٹتے دکھائی دیتے ہیں، یہاں فرد اپنی ذہنی اور جذباتی آزادی اور فطری مسرت کی حفاظت کے لئے کوشاں دکھائی دیتا ہے جو حقیقی دنیا میں پارہ پارہ ہو رہی تھی۔ اس دائرے میں ماورائیت، جنسی و نفسیاتی شعور کی لپک اور انفرادیت کا زعم گونجتا دکھائی دیتا ہے، جبکہ دوسرے منطقے میں بے بسی اور مجبوری، کسمساہٹ اور تلملاہٹ کو پروان چڑھا رہی تھی۔ نوآبادیاتی نظام سے نفرت، اس کی آلۂ کار قوتوں، اداروں اور کارکنوں سے بیزاری، غلامی، غربت، محرومی اور جہالت کو تقدیرِ انسانی جاننے پر آمادگی سے گریز اور ماضی سے بے تعلقی غزاہٹ سے مشابہ لب و لہجے کو پروان چڑھا رہی تھی۔ غور سے دیکھا جائے تو یہ ایک سیاسی، سماجی پس منظر کا عکس ہے۔ اضطراب اور ہلچل انحراف اور استرداد ان دونوں منطقوں میں باطنی وحدت پیدا کرتا ہے۔''

اس طرح دیکھا جائے تو رومانیت، اصلاح پسندی اور مقصدیت سے بیزاری کا ایک الگ راستہ نظر آتا ہے، جسے سجاد حیدر یلدرم اور ان کے نقطۂ نظر سے اتفاق رکھنے والوں نے اختیار کیا۔ پریم چند اور یلدرم اردو افسانے کے دو معماروں کی صورت میں ہمارے سامنے آتے ہیں اور دونوں کو ایک دوسرے سے الگ نہیں کیا جا سکتا اس لئے کہ یلدرم کی رومانیت میں بھی حقیقت کا کوئی نہ کوئی عنصر موجود تھا۔ احتشام حسین بھی اس بات کی نشاندہی کرتے ہیں (۸) ''یلدرم میں حقیقت پسندی کا عنصر تھا اور وہ اس طرح رونما ہوتا تھا کہ وہ متوسط طبقے کے اندر خاص طور سے مسلمانوں کے متوسط طبقے کے اندر جو مسائل شادی بیاہ کے سلسلے میں اور محبت کی آزادی کے سلسلے میں پیش آتے تھے یا گھریلو زندگی میں جو ایک دوسرے سے محبت کی جاتی تھی اور اس میں جو رکاوٹیں پڑتی تھیں اس کی طرف توجہ دلانے میں حقیقت پسندی کا عنصر تھا۔'' لہٰذا رومانیت کے علمبردار ہوتے ہوئے بھی سجاد حیدر کے یہاں حقیقت نگاری کا پرتو موجود ہے، اس کے علاوہ (۹) ''سجاد حیدر یلدرم پر جاگیردارانہ معاشرے کی گرفت مضبوط ہے اور پریم چند دیہاتوں اور شہروں کی زندگی کے واسطے سے نئے صنعتی نظام کا مشاہدہ کر کے جس سمت آگے بڑھے ہیں اس نے ان کے باطن میں ماضی و حال کی کشمکش کے باوجود انھیں مستقبل کا زیادہ ترقی یافتہ شعور عطا کیا ہے۔'' اور یہی وہ فرق ہے جس نے ایک کے یہاں رومانی اندازِ فکر کی آبیاری کی اور دوسرے کے یہاں حقیقت نگاری کا رنگ نمایاں ہوا۔

نیاز فتح پوری نے یلدرم کے رنگ کو اپنایا اور اپنی طرف سے اس میں شاعرانہ اظہار کے سوا کوئی اضافہ نہیں کیا۔ نیاز فتح پوری کا شمار ایسے انشا پردازوں میں ہوتا ہے جنھیں زبان پر قدرت حاصل تھی، ان کے افسانوں میں انشا پردازی اور لفظی صنّاعی کی افراط ہے لیکن بہر حال رومانیت کی تحریک کو آگے بڑھانے والوں میں نیاز بھی ایک مقام رکھتے ہیں۔ اس رومانیت کے باوجود ان کے افسانے حقیقت کے عنصر سے خالی نہیں، وہ حقیقت سے بالکل الگ نہیں رہ سکے۔ (۱۰) ''نیاز فتح پوری کے ابتدائی افسانے خالص رومانی ہیں لیکن رفتہ رفتہ انھوں نے سماج کی بدعنوانیوں کو اصلاحی نقطۂ نظر سے دیکھا اور انھیں اپنے افسانوں میں جگہ دی۔''

حقیقت نگاری کے فروغ کے سلسلے میں اہم بات یہ ہے کہ ہم جنھیں مستقل رومانی اندازِ فکر کے افسانہ نگار کہتے ہیں ان کے یہاں

بھی حقیقت نگاری کسی نہ کسی سطح پر موجود ہوتی ہے، اس سلسلے میں مجنوں گورکھپوری کا نام ایک اہم نام ہے اس لئے کہ وہ رومانیت سے تعلق کے بعد حقیقت نگاری کی روایت سے وابستہ رہے۔ ابتدائی دور کے ترقی پسندوں میں ان کا نام خاص اہمیت کا حامل ہے۔ مارکسی اوراشترا کی نظریات کو بھی انھوں نے اپنی تخلیقات میں جگہ دی (۱۱) ''مجنوں نے ہی ڈائری کے انداز میں ناول نگاری کی طرح ڈالی۔'' اردو ناول اور افسانے میں مغربی ادب کے اثرات کو بتدریج آگے بڑھانے والوں میں مجنوں گورکھپوری کا نام خاص اہمیت کا حامل ہے۔ ان کا مغربی ادب کا مطالعہ بہت وسیع تھا اور ترقی پسند افکار وخیالات کو بھی انھوں نے فروغ دینے میں اہم کردار ادا کیا ہے۔

ابتدا میں مرزا ادیب اور قاضی عبدالغفار بھی رومانی اندازِ فکر سے متاثر ہوئے لیکن جلد ہی انھوں نے ترقی پسند فکر سے متاثر ہوتے ہوئے سماجی شعور اور حقیقت نگاری پر توجہ دی۔ صحرا نورد کے رومان اور صحرا نورد کے خطوط میں اگر چہ رومانیت کا غلبہ ہے لیکن ساتھ ہی ان کے سماجی شعور کے اثرات بھی ملتے ہیں۔ یہاں تک کہ ان کے یہاں بتدریج رومانیت کا عنصر کم ہونے لگا اور ترقی پسند رجحانات کے اثرات کھل کر سامنے آئے۔ مرزا ادیب کے بارے میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ (۱۲) ''فکر ونظر کے اعتبار سے وہ پکے انسان دوست اور ترقی پسند رہے ہیں، ان کی انسان دوستی صرف اپنے ملک اور ارد گرد کے ماحول تک محدود نہیں بلکہ تمام مظلوم اور محکوم انسانوں کی آزادی کی جنگ کی تائید کی ہے اور ان کی اخلاقی پشت پناہی کی ہے۔ مرزا ادیب کو انفرادی کرداروں کی نفسیات کے مطالعہ کا بھی بڑا درک ہے۔'' ایک غلط سماجی نظام میں فرد کی زندگی جس کشمکش اور اضطراب سے گزرتی ہے، ان کے افسانوں میں اس کا گہرا تجزیہ ملتا ہے۔ محنت کے عمل سے انسانی زندگی کو بدلنے اور سماجی رکاوٹوں کو دور کرنے کے اشارے بھی ان کے یہاں ملتے ہیں۔ انسانی عزم وعمل کی طاقت کو جگانے کی یہ کوشش حقیقت پسندانہ اور ترقی پسندانہ کوشش کہی جاسکتی ہے۔ (۱۳) ''مرزا ادیب اردو کے ان چند ادیبوں میں سے ہیں جن کے قلم نے وقت سے ہار نہیں مانی ہے، وہ زندگی کے خاموش تماشائی نہیں رہے ہیں بلکہ انھوں نے اس سے حاصل کردہ مشاہدات وتجربات کو اپنے تخیلات ومحسوسات کی زبان عطا کی ہے۔ ایک وقت ان کے رومانوی افسانوں نے ادب کی محفلوں میں ہنگامہ برپا کر رکھا تھا اور صحرا نورد سفاک حقیقتوں کے مقابل دل فروز تخیل کا پرقوت استعارہ بن گیا تھا لیکن اس دل خواہی میں بھی ہمدردی اور انسانیت کے رنگوں کی تابش نظر آتی ہے۔ رومان سے حقیقت کی طرف سفر کرتے ہوئے مرزا ادیب نے اپنے تخیل کی انسانی آرزومندی کو فراموش نہیں کیا ہے اور اپنی تخلیق کی لو کو منزل انسانیت کے نور افشاں افق کی تابندگیوں میں شامل کرنے کی خواہش انھیں کشاں کشاں آگے لے گئی ہے۔ مرزا ادیب نے رومانوی افسانے، نئے مختصر افسانے، خاکے، ترجمے اور تالیفات غرض مختلف صورتوں میں اپنے ذوق اظہار کی آسودگی کا سامان کیا ہے۔''

قاضی عبدالغفار بھی رومانی اندازِ فکر سے تعلق رکھتے ہیں لیکن ابتدا ہی سے ان کے یہاں رومانیت کے ساتھ حقیقت کا ادراک اور سماجی شعور کا عکس موجود ہے۔ قاضی عبدالغفار نے لیلیٰ کے خطوط میں رومان سے زیادہ مظلوم نسائیت کی ترجمانی کی ہے۔ (۱۴) ''قاضی عبدالغفار، یلدرم، حجاب امتیاز علی اور نیاز کے برخلاف رومانی سرمستی اور جوش کو 'لیلیٰ کے خطوط' میں سماجی اصلاح کا رنگ دیتے نظر آتے ہیں۔'' 'لیلیٰ کے خطوط' میں مذہبی عصبیت اور عورتوں پر جو مظالم مذہب کے نام پر روا رکھے جاتے ہیں ان کے خلاف قاضی عبدالغفار نے علم بغاوت بلند کیا۔ اس دور میں رومانی طرز احساس کے پردے میں یہ احتجاج اور بغاوت کی پہلی اہم آواز تھی جس میں حقیقت رومان پر غالب نظر آتی ہے۔ اس لحاظ سے دیکھا جائے تو شاید (۱۵) ''قاضی عبدالغفار کا لیلیٰ کے خطوط پہلا ترقی پسند ناول ہے۔''

اردو افسانے کا یہ تخلیقی سفر جاری رہا، وقت کے ساتھ ساتھ سماجی تصورات بدلتے گئے اور اس کے ساتھ ہی حقیقت نگاری نے بھی

مختلف صورتوں میں اپنا جلوہ دکھایا۔ انگریزی ادب کے اثرات نے حقیقت نگاری کے تصورات کو بھی بدلا اور نفسیاتی، جنسی اور سماجی حقیقت نگاری اردو افسانوں میں زیادہ وسعت اور زیادہ شعور کے ساتھ آگے بڑھتی رہی۔ ملک کی تقسیم اور قیام پاکستان کے بعد بھی اردو افسانے میں حقیقت نگاری کا رجحان ایک طاقتور رجحان رہا۔ (۱۶) ''پاکستان میں اردو افسانے نے اتنے متنوع گوشوں کی ترجمانی کی ہے اور متعدد افسانہ نگاروں نے اتنے مختلف زاویوں سے زندگی کی بدلتی ہوئی صورتوں کو اپنی گرفت میں لیا ہے کہ ان سب کی نشاندہی علیحدہ تفصیلی مطالعہ کی متقاضی ہے۔'' یہ تمام لکھنے والے جو قیام پاکستان کے قبل سے لکھ رہے تھے بعد میں بھی لکھتے رہے لیکن ان کے موضوعات میں تبدیلی آئی۔ قیام پاکستان کے بعد زندگی میں پیدا ہونے والا خلا، معاشرتی انتشار، غیر یقینی سیاسی و سماجی صورتحال نیز مغربی ادب کے تجربات نے بھی اردو افسانوں میں اپنی جگہ بنائی۔ موضوع اور ہیت کی یہ تبدیلی عصری رجحانات کو پیش کرنے کے سلسلے کی ایک کڑی ہے۔ اردو افسانہ میں جب جدیدیت آئی تو علامت نگاری پر زیادہ زور دیا گیا۔ اس سے حقیقت نگاری کو کافی نقصان پہنچا۔ پھر تجریدیت نے اردو افسانے کو اپنے قاری سے دور کر دیا۔ لیکن اس زمانے میں بھی نئے تجربات کے ساتھ ساتھ حقیقت نگاری کی روایت سے لکھنے والوں نے بالکل انحراف نہیں کیا۔ (۱۷) ''۱۹۶۰ء کے بعد افسانوں میں جو حقیقت نگاری نظر آتی ہے، وہ پریم چند، منٹو یا بیدی کی حقیقت نگاری سے مختلف ہے۔ جدید دور کے افسانوں میں جو حقیقت نگاری پائی جاتی ہے اسے ہم داخلی حقیقت نگاری کہہ سکتے ہیں۔''

اردو افسانے نے کئی راہیں اختیار کیں، ان میں اکثر ایسے لکھنے والے بھی ملتے ہیں جنھوں نے سماجی حقیقت نگاری سے تعلق رکھا اور ایسے لکھنے والے بھی ملتے ہیں جنھوں نے جدیدیت سے ناتا جوڑا اور ایسے لکھنے والوں کی تعداد بھی خاصی ہے جو افسانے کو افسانوی ڈگر سے ہٹانے پر اپنی توجہ صرف کر رہے تھے۔ (۱۸) ''دراصل جدیدیت میں قائم شدہ ادبی روایات سے ایک نوع کی بغاوت ملتی تھی۔ لیکن ادب کی مقصدیت کے خلاف ردِّعمل کے سبب اور نسبتاً جدید ہونے کی وجہ سے اسے جو مقبولیت حاصل ہوئی تھی اس میں اب کافی کمی آ گئی ہے۔ یہ ظاہر ہو گیا ہے کہ اس نے لایعنیت اختیار کر کے جو روش اپنائی اس سے ادب کا دائرہ وسیع نہیں ہوا، پھر اس میں پائے جانے والے خوف، مایوسی اور محرومی کے عناصر اس رجحان کے دوسری زبانوں کے لکھنے والوں کی طرح نئے عزم کا اشارہ نہیں بن پائے ہیں، اب تو اس کے اظہار کے طریقوں میں ایسی یکسانیت اور تکرار آ گئی ہے کہ اسے خود ایک پامال روش کہا جا سکتا ہے۔''

افسانہ ایک لحاظ سے عام لوگوں کی زندگی سے تعلق رکھنے والی صنف ہے۔ حقیقت نگاری کے رجحان کے تحت لکھے گئے وہ افسانے جو ترقی پسند تحریک کی روایت اور نظریات آگے بڑھانے کا باعث ہوئے ان کی مقبولیت میں آج بھی کمی نہیں آئی۔ ان کے نام اور ان کی تخلیقات آج بھی عوامی سطح پر سند کا درجہ رکھتے ہیں۔ اس مختصر جائزے سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ اردو افسانہ حقیقت نگاری کے راستے پر آگے بڑھ رہا ہے اور مستقبل میں اس کے فروغ کے وسیع امکانات موجود ہیں۔

حقیقت نگاری کی روایت شوکت صدیقی تک

اس عنوان کے تحت جب ہم حقیقت نگاری کی تاریخ پر نظر ڈالتے ہیں تو پریم چند کے بعد افسانے کے ارتقا کے سفر میں ایک ایسی منزل بھی آتی ہے۔ جسے ہر لحاظ سے اردو افسانے میں انقلابی تبدیلیوں کا سبب کہا جا سکتا ہے۔'انگارے' کی اشاعت نے اردو افسانے کو ایک انقلابی موڑ دیا۔'انگارے' نے اردو افسانے کو فرسودہ روایات اور مذہبی جکڑ بندیوں سے نجات دلا کر اسے ایک نئی منزل کی جانب رواں دواں کیا۔(۱۹)''اس دور میں سیاسی جبریت کے ساتھ ساتھ مذہب کے خلاف بھی نفرت بڑھی۔اس میں شک نہیں کہ تاریخ ہمیں بتاتی ہے کہ آمر مطلق سرمایہ دار اور مذہبی پیشوا کے مفادات کا اشتراک انھیں اس حد تک قریب لے آتا ہے کہ ظلم کی چکی میں پسنے والوں کو ان کا ایک ہی چہرہ دکھائی دیتا ہے۔''

ترقی پسند تحریک سے قبل اس کے لئے فضا اور ماحول تیار کرنے کے سلسلے میں 'انگارے' کی خاص اہمیت ہے۔ترقی پسند تحریک کو آگے بڑھانے اور حقیقت نگاری کی بنیاد رکھنے والوں میں اگرچہ پریم چند اور ان کے معاصرین کا اہم حصہ ہے لیکن 'انگارے' نے اردو افسانے کو ایک لگے بندھے روایتی ڈھنگ سے ایک نئی ڈگر اور نئی شاہراہ پر ڈالا، اس کے اثرات بعد میں اردو افسانے پر گہرے نظر آتے ہیں۔'انگارے' کی مخالفت بھی جی بھر کر ہوئی۔(۲۰)''یہ نوجوان جانتے تھے کہ 'انگارے' کی اشاعت پر ادبی میدان میں ہی نہیں، سیاسی و سماجی، بالخصوص مذہبی حلقوں میں شدید ردعمل ہوگا مگر جس پیمانے پر انھیں گالیاں پڑیں اور دھمکیاں ملیں، انھیں اس کا شاید اندازہ نہیں تھا۔'' 'انگارے' کے خلاف ردعمل اتنا شدید تھا کہ حکومت نے اسے ضبط کر لیا لیکن ضبطی کا نتیجہ یہ نکلا کہ اردو افسانے کے افق وسیع ہو گئے۔ پہلے جن موضوعات پر کھل کر لکھنے کی لوگوں کو جرأت نہ ہوتی تھی، اب ان پر لکھا جانے لگا۔اب لکھنے والے جس معاشرے میں زندہ تھے اس کے سماجی اور معاشی مسائل، طبقاتی تفریق، نچلے اور متوسط طبقے کی زندگی کے گوناگوں مسائل اور خاص طور سے انسان کی مظلومیت پر کھل کر خامہ فرسائی کرنے لگے۔

شوکت صدیقی کے معاصرین ممتاز ترقی پسند افسانہ نگاروں میں احمد ندیم قاسمی، کرشن چندر، سعادت حسن منٹو اور راجندر سنگھ بیدی کے فکر وفن کا جائزہ پانچویں باب میں تفصیلی طور پر لیا جا چکا ہے۔لہٰذا اب ہم ان افسانہ نگاروں کے یہاں حقیقت نگاری کے اثرات کا جائزہ لیں گے جن کا شمار بھی شوکت صدیقی کے معاصرین میں ہوتا ہے، خاص طور سے حیات اللہ انصاری شوکت صدیقی کے اوّلین رفیقوں میں خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ اس کے علاوہ اختر حسین رائے پوری، عصمت چغتائی، غلام عباس، سہیل عظیم آبادی، اپندر ناتھ اشک، اختر انصاری، صدیقہ بیگم، سیوہاروی، ہنسراج رہبر، اختر اورینوی، شکیلہ اختر، مہندر ناتھ، سرلا دیوی، خواجہ احمد عباس، دیوندر ستیارتھی، صادق الخیری، ش مظفر پوری، ابراہیم جلیس، انور عظیم، کمانڈر انور اور ابوالفضل صدیقی وہ اہم افسانہ نگار ہیں جن کے یہاں حقیقت نگاری مختلف صورتوں میں اپنا جلوہ دکھاتی ہے۔ان کے یہاں عصری زندگی کے پہلوؤں کو فنی نزاکت اور باریکیوں کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ان پر پریم چند کی روایات کا بھی اثر ہے اور ترقی پسند نقطۂ نظر کا اظہار بھی ملتا ہے۔ان کے اس اظہار میں ان کی اپنی انفرادیت کا رنگ بھی پوری طرح

نمایاں نظر آتا ہے۔ ان لکھنے والوں نے جس سماجی نظر سے اپنی دور کی زندگی کا مطالعہ کیا ہے اور سماجی جبر اور استحصال کے خلاف ان کے یہاں جو آواز احتجاج ہے وہ محض احتجاج نہیں بلکہ اس کے پیچھے سماجی تبدیلی کی خواہش کا تصور بھی موجود ہے اور ان کی مشترک خصوصیت حقیقت نگاری کا وہ سماجی پہلو ہے جس سے ہمیں اپنے گردوپیش کی زندگی سے آگاہی حاصل ہوتی ہے۔ حیات اللہ انصاری کا شمار ان حقیقت نگاروں میں ہوتا ہے جو سماجی زندگی کے مصور ہیں۔ (۲۱) ''حیات اللہ انصاری کے افسانے سماجی حقیقت نگاری کے بہترین مرقع ہیں ان میں سماج کے دبے کچلے طبقے کے افراد اپنے صحیح منظر و پس منظر اور حقیقی خدوخال میں سانس لیتے نظر آتے ہیں۔''

حقیقت نگاری کا جو معیار حیات اللہ انصاری کے یہاں ملتا ہے، وہ اان ہی کے ساتھ مخصوص ہے۔ انھوں نے بھرپور ادبی زندگی گزاری اور تقریباً پوری زندگی تخلیق ادب میں مصروف رہے۔ سہیل عظیم آبادی اور اپندر ناتھ اشک نے بڑی حد تک پریم چند کی حقیقت نگاری کی روایت کی پاسداری کی ہے۔ ترقی پسند تحریک نے حقیقت نگاری کو جو نئی جہت دی اس کے اثرات بھی ان کے یہاں ملتے ہیں۔ (۲۲) ''پریم چند کی راہ اپنانے والوں میں جن منفرد افسانہ نگاروں کے نام آتے ہیں ان میں سہیل عظیم آبادی بے حد ممتاز ہیں، ان کے افسانوں میں دیہات کا ماحول اپنی تمام تر جزئیات کے ساتھ جلوہ گر ہے۔ امیروں خصوصاً زمینداروں کے ٹھاٹ باٹ، ان کی تمکنت، ان کی انا اور ان کے کھوکھلے پن کو انتہائی فنکارانہ طور پر اپنے افسانوں میں سمیٹنے کی کوشش کی ہے۔ انھوں نے کسانوں اور مزدوروں کے افسانوں میں ان کے رنگ روپ اس طرح اجاگر کیئے ہیں کہ ان کے معاشرت کی خوبو ہماری نگاہوں کے سامنے آجاتی ہے۔ تمام خوبیوں اور خامیوں کے ساتھ اس طرح وہ محض مزدوروں اور کسانوں کے پرستار نہیں بنتے، ان کے مزاج داں بن کر ان کی کمزوریوں کے احوال کو بھی رقم کرتے ہیں۔''

سہیل عظیم آبادی کا فن ارتقاپذیر رہا ہے، پرانے لکھنے والوں کے ساتھ، ان کے بعد آنے والوں کے قافلے میں بھی وہ شامل رہے ہیں لیکن ان کے یہاں تخیل پسندی اور رومانیت کی جگہ حقیقت نگاری کا گہرا رنگ برابر موجود رہا ہے۔ اپنے طویل افسانوی سفر میں موضوعات کے اعتبار سے ان کے یہاں تنوع ملتا ہے لیکن حقیقت نگاری ان کے پیش نظر رہی ہے۔ حقیقت نگاری کے رجحان کے اعتبار سے اختر اورینوی اور شکیلہ اختر کا نام بھی اہمیت کا حامل ہے۔ اختر اورینوی کے یہاں حقیقت نگاری کے ساتھ رومانیت کا پرتو بھی نظر آتا ہے۔ اس دور کے اکثر لکھنے والوں کے یہاں حقیقت نگاری اور رومانیت کا ملا جلا رجحان ملتا ہے۔ اس لئے کہ رومانیت کا رجحان بھی حقیقت نگاری کی طرح اردو افسانے کا ایک مضبوط رجحان تھا اور بیشتر حقیقت نگار رومانیت کے راستے سے ہی حقیقت نگاری کی طرف آئے تھے۔ (۲۳) ''اختر اورینوی کے مزاج میں رومان اور حقیقت کا امتزاج ہے، یہ دونوں پہلو ان کے افسانوں میں بیش از بیش ملتے ہیں، فکر کی ایک وسیع دنیا ہے جو ان کے افسانوں میں پوشیدہ ہے۔''

اختر اورینوی کے یہاں جو رومانیت ہے اس کی تشریح مندرجہ ذیل بیان میں ملتی ہے (۲۴) ''حقیقت کی سنگینی ضروری نہیں کہ بیان کی واقعہ نگاری میں ڈھل جائے حقیقت تک رسائی اور پھر اس کے اظہار کے مختلف طریقے ہوسکتے ہیں۔ حقیقت کی تعبیر اور تشریح متنوع صورتوں میں کی جاسکتی ہے۔'' اردو افسانے کے اس سفر میں حقیقت نگاری کا بنیادی نکتہ حقیقت نگاری کی روایت کا دوسری سطحوں کے ساتھ فروغ ہے۔

شکیلہ اختر کے افسانے بھی حقیقت نگاری کے رویے کے مظہر ہیں لیکن ان کی افسانہ نگاری کا بنیادی موضوع گھریلو زندگی کے وہ

مسائل ہیں جن کا تعلق روزمرہ کی زندگی سے ہوتا ہے۔ ذات کا کرب بھی ان کے افسانوں کا مخصوص رنگ ہے، اپنے دور کی خواتین افسانہ نگاروں میں شکیلہ اختر کا شمار بھی مقبول افسانہ نگاروں میں ہوتا ہے۔

حقیقت نگاری کے سفر میں عصمت چغتائی کا نام بھی ایک ممتاز حیثیت رکھتا ہے۔ عصمت چغتائی وہ پہلی افسانہ نگار خاتون ہیں جنھوں نے اپنی بے باک حقیقت نگاری سے لوگوں کے ذہنوں کو جھنجھوڑا۔ عصمت چغتائی نے متوسط طبقے کی خواتین کے گھریلو مسائل اور ان پر جبر اور گھٹن کی مسلط کردہ زندگی کے خلاف بھرپور احتجاج کیا۔ عصمت کا موضوع ہی نیا نہ تھا بلکہ اسے پیش کرنے کا ڈھنگ اور لہجہ بھی نیا تھا۔ (۲۵) ''عصمت چغتائی کی بے باک ذہانت اور باریک بینی نے اردو افسانے کو نیا موڑ دیا۔ عصمت کے بغیر اردو افسانے میں یہ تابش اور توانائی نہ آتی۔ موضوع خواہ کوئی ہو عصمت کی مہین مہین چٹکیاں اپنا جواز آپ نظر آتی ہیں۔''

عصمت کی جرأت اور ہمت قابل ستائش ہے، انھوں نے اس دور میں عورت کی ذہنی اور نفسیاتی الجھنوں کو اور اس کی مظلومیت کو اپنے افسانوں میں پیش کیا جبکہ عورت کوئی قابل ذکر چیز نہ تھی، عصمت نے گہرے سماجی شعور کے ساتھ یو۔ پی کے متوسط طبقے کے خاندانوں کی زندگی کو ہمدردی سے دیکھا ہے اور ان کی زندگی کی گھٹن، ناآسودگی اور بیچارگی کو طنز کے لطیف نشتر دں کے انداز میں پیش کیا۔ عصمت چغتائی کے افسانوں میں حقیقت نگاری کا جنسی اور نفسیاتی رجحان بہت نمایاں ہے۔ جس گہرائی میں جا کر انھوں نے عورت کے باطن میں جھانکا ہے وہ باریک بینی اور ذہانت کے بغیر ممکن نہیں۔ عصمت چغتائی کا نام اردو افسانے میں نہ صرف موضوع بلکہ اندازِ بیاں کے حوالے سے بھی ایک بڑا معتبر نام ہے۔ عصمت اپنے فنی سفر میں حقیقت نگاری کی روایات سے منسلک رہیں اور اتنے کامیاب افسانے لکھے جنھیں فن کا شاہکار کہا جا سکتا ہے۔ عصمت نے اپنی افسانہ نگاری سے اردو افسانے کی ایک پوری نسل کو متاثر کیا۔ انھوں نے اپنے افسانوں میں عورتوں کی زندگی کے جن مسائل کو چھیڑا تھا اس کی بازگشت ہمیں دوسری خواتین افسانہ نگاروں کے یہاں بھی سنائی دیتی ہے۔

شوکت صدیقی تک حقیقت نگاری کی روایت کو آگے بڑھانے والوں میں غلام عباس کا نام بھی ایک اہم نام ہے۔ اپنے دھیمے اور متوازن لب ولہجہ سے کام لے کر غلام عباس نے اردو افسانہ نگاری کی سرحدوں کو وسیع کیا۔ غلام عباس کے بارے میں عام خیال یہ ہے کہ وہ ترقی پسند نہیں تھے لیکن (۲۶) ''ہر وہ ادیب ترقی پسند ہے جو اجتماعی زندگی سے وابستہ ہے۔ اپنی بستی کو خبر اور نظر فراہم کرتا ہے۔ انسانی ذات، تعلقات اور محسوسات کی گرہیں کھولتا اور ان رویوں، منافقت، خوف، شک، نفرت، نسلی برتری کا احساس، استحصال اور سطحیت کو بے نقاب کرتا ہے، جنھوں نے زندگی کے چشمۂ شفاف وشیریں کو گدلا اور کھاری بنا دیا ہے یا بنانے کے درپے ہیں۔ اس لئے میرے نقطۂ نگاہ سے غلام عباس کوئی سیاسی مسلک نہ رکھنے کے باوجود اپنے سماجی شعور اور احساس توازن وتناسب کے اعتبار سے ترقی پسند افسانہ نگار ہی ہیں۔''

مندرجہ بالا بیان کی روشنی میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ غلام عباس کا فنی نقطہ نظر ترقی پسندانہ تھا، ان کے افسانے توازن اور تناسب کے دلکش امتزاج کے ساتھ انسانی نفسیات کی گرہ کشائی کا وصف خاص رکھتے تھے لیکن ان کے یہاں نفسیاتی اور داخلی عناصر حقیقت نگاری کا حصہ ہیں۔ غلام عباس کے افسانے فنی تکنیک اور افسانوی تراش وخراش کے اعتبار سے بھی نہایت مکمل ہیں۔ ان کے افسانوں میں شدت پسندی کہیں نہیں ملتی بلکہ نہایت آرام اور آہستگی کے ساتھ اہم سے اہم سماجی مسائل کو اس طرح سامنے رکھ دیتے ہیں کہ احساس ہوتا ہے کہ انھوں نے انتہائی گہرائی میں جا کر زندگی کا مشاہدہ کیا ہے۔ مقبولیت کے اعتبار سے بھی غلام عباس کا بڑا درجہ ہے، وہ کہانی کہنے کا ڈھنگ جانتے ہیں، ان کے افسانوں کی دلچسپی قاری کو اپنے اندر جذب کر لینے کی بھرپور صلاحیت رکھتی ہے۔

خواجہ احمد عباس بھی حقیقت نگاری کی روایت سے وابستہ افسانہ نگار ہیں، خواجہ احمد عباس کا تعلق صحافت سے بھی تھا۔ ان کے یہاں کچھ صحافتی رنگ بھی افسانوں میں نمایاں ہوا ہے۔ لیکن اپنے عہد سے متعلق سیاسی اور سماجی زندگی کی تصویریں ان کے افسانوں میں بھرپور انداز میں ملتی ہیں۔ سماجی ناانصافی اور معاشرتی تضاد کے خلاف ان کے یہاں بھرپور اظہار ملتا ہے۔ خواجہ احمد عباس کا تعلق بمبئی جیسے بڑے صنعتی اور تجارتی شہر سے تھا، ان کے یہاں کارخانہ داروں کے ہاتھوں مزدوروں کے استحصال اور ان کی حق تلفی کو ہمدردی کی نظروں سے دیکھنے کا انداز ملتا ہے۔ خصوصاً آزادی کے بعد بھی جب مزدوروں کے مسائل جوں کے توں رہے اور کارخانہ داروں کے ظلم اور استحصال میں کوئی کمی نہیں آئی تو خواجہ احمد عباس نے اس مسئلے پر بہت اچھی طرح قلم اٹھایا ہے۔ (۲۷) ''محنت کش مزدوروں کے مسائل پر بہت سے افسانہ نگاروں نے لکھا ہے۔ ان افسانہ نگاروں میں خواجہ احمد عباس کے افسانے بھی قابل ذکر ہیں۔ خواجہ احمد عباس سماجی حقیقت نگاری کے عکاس ہیں۔ اگرچہ ان کا انداز تحریر صحافتی رنگ اختیار کئے ہوئے ہے لیکن ان کے افسانوں میں سماج کے سب ہی طبقات جلوہ افروز ہیں۔ انھوں نے متوسط طبقے کے مسائل پر بھی قلم اٹھایا ہے، ساتھ ہی ادنیٰ طبقے کی زندگی ان کے مسائل و مصائب سبھی کا ذکر صحافتی رنگ وروغن کے پردے میں کیا ہے۔ ان کے افسانوں میں بھی طبقاتی کشمکش اسی شدومد کے ساتھ جلوہ گر ہے، جیسی ان کے ہم عصر افسانہ نگاروں اور نئی نسل کے افسانہ نگاروں کے افسانوں کا جزو خاص ہے۔''

خواتین افسانہ نگاروں میں خدیجہ مستور اور ہاجرہ مسرور کے افسانے بھی حقیقت نگاری کی روایت کی آئینہ داری کرتے ہیں۔ عصمت چغتائی نے اردو افسانے میں متوسط طبقے کی عورتوں کی جن نفسیاتی الجھنوں، پیچیدگی اور گھٹن کو اپنا موضوع بنا کر مسائل کی نشاندہی کی تھی، خدیجہ مستور اور ہاجرہ مسرور کے یہاں بھی اس کی جھلکیاں ملتی ہیں لیکن انھوں نے عصمت کی راہ کو اپنانے پر ہی اکتفا نہیں کیا بلکہ جلد ہی ان کے اپنی انفرادیت اور ان کا اپنا مخصوص تہذیبی مزاج ان کے افسانوں میں نمایاں نظر آنے لگا۔

خدیجہ مستور کے افسانے اپنی انفرادیت رکھتے ہیں۔ خدیجہ کے افسانوں میں جنسی اور نفسیاتی رنگ گہرا ہے، ساتھ ہی ان کی تحریر میں متانت، سنجیدگی اور غور وفکر کا عنصر بھی ملتا ہے۔ نفسیاتی اور جنسی مسائل ان کے یہاں بڑی گہرائی اور انضباط کے ساتھ پیش کئے گئے ہیں۔ (۲۸) ''خدیجہ مستور کی افسانہ نگاری کی نشوونما کے زمانے میں جنس اردو افسانے کا نہایت اہم موضوع بن چکا تھا۔ جنسی معاملات کے سلسلے میں تلذذ پرستی اور نفسیاتی توجیہہ پسندی کے رجحانات بڑے مقبول تھے، چونکہ عرصہ دراز تک جنس کو پراسرار بنانے کا رواج عام رہا، اس لئے قدرتی بات ہے کہ عریاں نگاری اور تلذذ پسندی کا رجحان ردِعمل کے طور پر پیدا ہوا۔ جدید نفسیات کے جلو میں آنے والے شعور نے جنس کے بارے میں روایتی اخلاقی محاسبوں کی دیوار کو گرا دیا اور افسانہ نگاروں کے لئے یہ ممکن ہوگیا کہ وہ جنسی کج رویوں کو صحیح پس منظر میں زیر مطالعہ لاسکیں۔ خدیجہ مستور کے جنس سے متعلق افسانے جدید نفسیات کے پیدا کردہ عمومی شعور کے اثر کے آئینہ دار تو ضرور ہیں لیکن بے باکی اور تلذذ پرستی کی طرف مائل نہیں کہا جاسکتا ہے کہ خدیجہ مستور کے یہ افسانے زیادہ تر مشاہدہ پر مبنی ہیں۔ ان کا انداز ہلکا پھلکا اور شگفتہ ہے۔ اس میں ہمدردانہ طنز کا عنصر پایا جاتا ہے، ان کے تجربے اور مشاہدے میں آہستہ آہستہ وسعت پیدا ہوئی۔ وقت کے ساتھ ساتھ انھوں نے متنوع موضوعات کو اپنانے کی کوشش کی۔ فنی طور پر ان کا رجحان پختگی کی طرف رہا ہے۔ ہئیت، مواد اور لب ولہجے کے اعتبار سے ان کے افسانے ترقی پسند تحریک کے اثرات کے آئینہ دار ہیں۔''

ہاجرہ مسرور کے یہاں عصمت چغتائی کے اثرات زیادہ نمایاں نظر آتے ہیں۔ لیکن انھوں نے خود اپنے ذاتی مشاہدے سے بھی

کام لیا ہے اوران کے موضوعات میں تنوع بھی ملتا ہے۔ ہاجرہ کے یہاں بے باکی کے ساتھ شوخی اور تیکھا پن بھی ملتا ہے۔ یو۔ پی کے متوسط طبقے کے گھرانوں کی زندگی کی گھٹن اور نفسیاتی پیچیدگیوں کو ہاجرہ نے اس طرح بیان کیا ہے کہ ان کے افسانوں میں سماجی شعور اور فنی خوبی کا احساس ہوتا ہے۔ ہاجرہ مسرور اردو افسانے کا نہایت اہم نام ہیں۔(۲۹) ''ہاجرہ کے افسانوں میں وہ خاموش جذبات بولتے نظر آتے ہیں جو بالعموم معصوم اور الھڑ لڑکیوں کے سینے میں جنم لیتے ہیں اور وہیں گھٹ گھٹ کر رہ جاتے ہیں۔'' بلونت سنگھ کا فن اس لحاظ سے قابل قدر ہے کہ ان کے یہاں دیہاتی زندگی کی سادگی، اکھڑ پن اور بے لوث انسانی جذبوں کو زبان دینے کی کوشش کی گئی ہے۔ دیہاتی زندگی کی عکاسی میں وہ پریم چند کے قریب آجاتے ہیں لیکن بلونت سنگھ کے یہاں دیہاتی زندگی کا ایک توانا اور جاندار پہلو ہمارے سامنے آتا ہے۔ بلونت سنگھ ایک چابکدست افسانہ نگار ہیں، افسانے کی تکنیک پر بھی انھیں عبور حاصل ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ پنجاب کی دیہاتی زندگی کا حسن ہی نہیں اس کی توانائی اور صلابت کو بھی پیش کرنے پر قادر نظر آتے ہیں۔ خاص طور پر ان کا سکھ قوم کی معاشرتی زندگی کا مطالعہ بڑا تفصیلی ہے۔

(۳۰) ''بلونت سنگھ دیہی زندگی کے مصور ہیں، ان کے کردار حقیقت کی سنگلاخ زمین پر چلتے پھرتے نظر آتے ہیں۔ اس وجہ سے ان میں وہ نرمی اور ملائمت نہیں جو قاسمی کے کرداروں میں ملتی ہے۔ بلکہ اس کی جگہ ایک قسم کا کھردرا پن ہے۔ ان کے زیادہ تر کردار سکھ ہیں، بلونت سنگھ کے افسانوں میں کہانی پن پایا جاتا ہے۔ جزئیات نگاری سے وہ اپنے موضوع کی بھرپور طریقے سے وضاحت کردیتے ہیں۔ ان کی جذبات نگاری بے مثل ہے اور انھیں زبان پر قدرت حاصل ہے۔''

احمد ندیم قاسمی کے یہاں بھی پنجاب کے دیہات ہی نہیں اس میں بسنے والے محنت کش اور بے لوث معصوم انسانوں کی دل آویز تصویر کشی ملتی ہے۔ لیکن بلونت سنگھ کے یہاں پنجاب کی زندگی کا جو رُخ ہمیں ملتا ہے وہ قاسمی سے مختلف ہے۔ یہاں اکھڑ اور جاندار سکھ کردار نظر آتے ہیں، خاص طور سے پنجاب کے دیہی معاشرے میں جنگ وجدال، دہشت اور جرائم اور مار دھاڑ کے پس منظر کو بھی اجاگر کیا گیا ہے۔

بلونت سنگھ اپنے کرداروں سے کام لینا جانتے ہیں اور انھوں نے ایسے یادگار کردار بھی اردو افسانے کو دیئے ہیں جو بلونت سنگھ کی جاندار کردار نگاری کا اعتراف کرواتے ہیں۔

اردو افسانہ نگاری میں حقیقت نگاری کی یہ روایت وقت کے ساتھ ساتھ آگے بڑھتی رہی، اس میں بیان کے مختلف زاویے اختیار کئے گئے اور پرانے لکھنے والوں کے ساتھ نئے لکھنے والے شریک سفر ہوئے، ان کے یہاں حقیقت نگاری کے متعدد نئے رخ اور نئے پہلوؤں کا بھی اظہار ملتا ہے۔ ان میں رضیہ سجاد ظہیر، ریاض روفی، رفیق چودھری، پرکاش پنڈت، حمید کاشمیری، اے حمید، صالحہ عابد حسین، ہربنس دوست، ٹھاکر پونچھی، دیوندر ستیارتھی، محمد خالد اختر، رام لعل، انور عظیم، شمس آغا، مہندر ناتھ، مدھوسودن، جیلانی بانو، واجدہ تبسم، اختر جمال، سائرہ ہاشمی، قدرت اللہ شہاب، امّ عمارہ، تسنیم سلیم چھتاری اور دوسرے بہت سے لکھنے والے شامل ہیں۔

ان میں سے اکثر افسانہ نگاروں نے حقیقت نگاری کے ساتھ جنسی اور نفسیاتی رجحان کو بھی برتا اور شہری زندگی کی گہما گہمی اور انسانی رشتوں کی پیچیدگی اور الجھاؤ کو فنی سلیقے کے ساتھ اپنے افسانوں میں موضوع بنایا۔ خواتین افسانہ نگاروں میں رضیہ سجاد ظہیر کے افسانے ایک مخصوص تہذیبی پس منظر اور گھریلو زندگی کا احاطہ کرتے ہیں۔

جیلانی بانو اور واجدہ تبسم کا تعلق حیدرآباد (دکن) سے رہا ہے۔ اردو افسانے میں حقیقت نگاری کی روایت کو آگے بڑھانے والوں

میں ان کے نام خاصے اہم ہیں۔ اگر چہ ان دونوں کے یہاں حیدر آباد کے جاگیردارانہ معاشرے میں عورت کے استحصال اور اس کے عزت نفس کی پامالی کو موضوع بنایا گیا ہے لیکن موضوع کی یکسانیت کے باوجود ان کے یہاں فنی سلیقے اور تہذیبی شعور کے اعتبار سے بڑا فرق ہے۔ جیلانی بانو اردو افسانے میں منفرد صفات رکھتی ہیں ڈاکٹر رشید جہاں، عصمت چغتائی اور اس کے بعد قرۃ العین حیدر نے اردو افسانے میں جن نئی جہات کا اضافہ کیا تھا اس کی توسیعی صورت جیلانی بانو کے افسانے میں ملتی ہے۔ جیلانی بانو اپنے افسانوی سفر میں بڑے مشکل مرحلوں سے گزری ہیں اور اس دور میں جبکہ افسانوی ادب کے بڑے لکھنے والوں کے سامنے کسی کا چراغ مشکل سے ہی جل سکتا تھا، جیلانی بانو نے اپنی جگہ بنائی۔ جیلانی بانو کے فنی تصورات کو ترقی پسند تحریک سے روشنی ملی ہے۔ طرزِ اظہار کی انفرادیت کے باوجود ترقی پسندانہ فکر ان کے افسانوں میں موجود ہے۔ ان کے موضوعات بنیادی طور پر تو خواتین کے مسائل سے متعلق ہیں لیکن ان پر جیلانی بانو کی اپنی چھاپ ہے۔ ان کے افسانے معاشرتی حقیقتوں کی غمازی کرتے ہیں۔ (۳۱) ''جیلانی بانو کے متعدد افسانے معاشرتی مسائل کے شعور سے ارتقا پاتے ہیں۔ وہ ادب کی ترقی پسندانہ صفات کی حامل رہی ہیں اور سماجی حقیقت نے ان کے افسانوں میں رنگ بھرے ہیں لیکن ان کا اندازِ نظر ترقی پسند شعور کا حامل ہوتے ہوئے بھی ایک ایسی کیفیت رکھتا ہے جس میں زندگی کے خوابوں کے رنگ مجتمع ہو گئے ہیں۔ اسے ایک نوع کی رومانیت بلکہ بعض موقعوں پر شاعرانہ حساسیت کہا جا سکتا ہے۔ لیکن خوابوں کے یہ رنگ زندگی کی حقیقتوں اور واقعات کی تلخیوں کو نظر انداز نہیں کرتے بلکہ انسانی آرزوؤں اور حالات کے تصادم سے جو صورتحال رونما ہوتی ہے، اسے سمیٹ لیتے ہیں۔ جیلانی بانو نے بہتر دنیا کی تشکیل کا خواب دیکھا ہے۔ لیکن اپنے گردوپیش کو فراموش نہیں کیا اور انسانوں کی زندگی میں جو درد وغم ملتے ہیں انھیں موضوع تحریر بنایا ہے، خصوصاً عورتوں کو اپنی نسائی فطرت کی بدولت معاشرے میں اپنی حیثیت کے اعتبار سے جو دکھ جھیلنا پڑتے ہیں جیلانی بانو کا قلم انھیں بڑی دل سوزی سے پیش کرتا ہے۔''

جیلانی بانو نے مسائل کو مسائل نہیں کہانی بنا دیا ہے۔ وہ فنی سلیقہ ان کے یہاں نظر آتا ہے کہ مسائل کہانی کا پیرایہ اختیار کرتے ہوئے بھی محسوسات کو منتقل کرنے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ جیلانی بانو کے یہاں مسائل کے بیان میں حالات کو بدلنے کی خواہش کا بھی اظہار ہوتا ہے۔ (۳۲) ''جیلانی بانو کا فن کئی عناصر سے مل کر بنا ہے، ان میں خارجی حالات کی عکاسی اور داخلی کیفیات کی منظر کشی کے ساتھ ساتھ کردار، ترتیب قصہ، نقطۂ نظر، بیان وآہنگ اور تاثر غرض یہ کہ سب ہی اجزائے افسانہ کو اہمیت حاصل ہے۔ جہاں کہیں ان عناصر کا صحیح امتزاج ہوا ہے وہاں ان کا افسانہ ایک نئے شعور کا اظہار بھی کرتا ہے اور ایک نئی دریافت کا حامل بھی ہے۔ کہانی کے آہنگ میں ان کے عورت اور مرد کے رابطوں کے بارے میں مشاہدے کے انفرادی زاویئے جو تاثر پیدا کرتے ہیں وہ ان کے فن کے ساتھ مخصوص ہے۔''

جیلانی بانو کے افسانے صرف عورت کی مجبوریوں کی داستان نہیں سناتے بلکہ ان کے یہاں مرد اور عورت زندگی کی پرپیچ اور طویل راہوں میں اشتراکِ عمل کے نتیجے میں سختیوں کا مل جل کر مقابلہ کرتے ہیں۔ یہ ایک ایسا بدلا ہوا موضوع ہے جو جیلانی بانو کے افسانوں میں توانائی اور امید وآرزو کی روشنی بکھیرتا ہے۔ (۳۳) ''اس میں شک نہیں کہ افسانے کے لئے مرد وعورت کا رشتہ ایک بنیادی محرک کی حیثیت رکھتا ہے۔ لیکن اس رشتے کی بے شمار تعبیریں اور انگنت سطحیں ہیں۔ سماجی آرزومندی، حقیقت بینی کا ایک نیا معیار پیش کرتی ہے۔ چنانچہ جیلانی بانو نے جہاں اس آرزومندی سے کام لیا ہے وہاں ان کے افسانوں میں وسعت کا احساس ہوتا ہے اور ان کی رومانیت بھی حقیقت کی ایک نئی سطح کی تشکیل میں مدد دیتی ہے۔ اس کے برخلاف جہاں رومانیت دیگر علائق سے بیگانہ ہو کر محض مرد یا عورت کی ذات تک محدود ہو کر

رہ جائے، وہاں جذبے کی گہرائی پیدا کرنے کی کوششوں کے باوجود وہ ایسی بے حقیقت بن جاتی ہے کہ خام ذہنوں کو متاثر کرنے کے علاوہ اس کا کوئی اور مصرف نہیں ہوتا۔ پھر خود حقیقت محض آرزومندی کی راہوں پر نہیں، شکست آرزومندی کی چٹانوں اور ناکامی کے سنگ ریزوں پر بھی آگے بڑھتی ہے۔ شوکت صدیقی اور منٹو نے ایسی ہی حقیقت کو اپنایا ہے اور ندیم اور بیدی نے اس حقیقت اور آرزو کے فاصلے کو کم کیا ہے۔ جیلانی بانو مرد و عورت کے رشتے کو پیش کرتے ہوئے اکثر عورت کی مظلومیت کی حقیقت سے تاثرات کا جادو جگاتی ہیں۔ وہ عصمت سے ان معنوں میں بھی مختلف ہیں کہ عصمت کے بے محابہ عمل شگفتن کی جگہ ان کے افسانوں میں خواہ حسن ہو یا حزن، اندازِ شگفتن کا احساس ہوتا ہے۔''

جیلانی بانو کے افسانے حزن اور شگفتگی کے دلکش امتزاج کے ساتھ اردو کے افسانوی ادب میں ایک اضافے کی حیثیت رکھتے ہیں۔ ان کے یہاں نئے موضوعات کے ساتھ بیان کے تجزیے بھی نئے ہیں اور یہی وجہ ہے کہ جب بھی انھوں نے قلم اٹھایا ہے کوئی ایسی بات ضرور کہی ہے جو پڑھنے والوں کے دلوں کو موہ لے۔

واجدہ تبسم بھی دکن کی معاشرتی زندگی کی ترجمان ہیں۔ لیکن ان کا موضوع دکن کے طبقۂ امراء کی ہوس پرستی ہے، اس کے علاوہ انھوں نے دکن کی تہذیبی اور ثقافتی زندگی کے متعدد گوشوں کو افسانوں میں اس طرح پیش کیا ہے کہ وہ ان کی پہچان بن گیا ہے۔ اپنے افسانوں میں علاقائی ثقافت کے ساتھ، زبان میں بھی مقامی رنگ کا استعمال، واقعات کو حقیقت سے قریب کرنے میں مددگار ثابت ہوتا ہے۔ واجدہ تبسم نے اتنی گہرائی میں جاکر دکن کی جاگیردارانہ تہذیب کا مشاہدہ کیا ہے کہ انھیں دکن کی جاگیردارانہ سماج کا رازداں کہا جاسکتا ہے۔ (۳۴) ''حیدرآباد دکن کے جاگیردارانہ نوابی طبقے کو واجدہ تبسم نے اپنے صحیح پس منظر میں معروضیت سے جانچا ہے اور خوبی اور سچائی سے پیش کیا ہے۔ خواہ وہ نوابوں کے لچھن، ان کی عیاشی وتن آسانی اور ان گھرانوں کے انحطاط اور تنزّل کا بیان ہو، خواہ وہ شادی بیاہ کی رسومات اور شادی کے گھر کا طربیہ ماحول (شہنائی)، خواہ وہ ارسٹوکریسی کا زوال اور موت کا المیہ (دیارِ حبیب) اس ماحول کی پیشکش، انھوں نے خاصی شناسائی اور مہارت سے کی ہے۔'' جاگیرداروں کے محلات میں لونڈیوں، باندیوں اور دیگر نچلے طبقے کی عورتیں نوابوں کی ہوس رانی کا جس طرح شکار ہوتی تھیں، ان کی ذہنی، نفسیاتی اور جسمانی اذیتوں کو واجدہ تبسم نے بڑی سچائی سے موضوع بنایا ہے۔ آزادی کے بعد ہریجنوں کی زندگی کے مسائل ہندوستانی معاشرے کے اہم مسائل تھے۔ اونچی ذات کے ہندوؤں کا ہریجنوں کے ساتھ غیر انسانی رویہ، چھوت چھات اور دیگر خرابیوں کو واجدہ تبسم نے اپنے افسانوں میں بڑی اچھی طرح پیش کیا ہے۔ اونچی ذات کے ہندوؤں کے ہاتھوں ہریجنوں کا استحصال اور ان پر روا رکھے جانے والے مظالم پر واجدہ تبسم کے کامیاب افسانے ملتے ہیں۔

(۳۵) ''آزادی سے چند سال قبل اور آزادی کے بعد اردو میں جو افسانے لکھے گئے، ان میں ہندوستان کی بدلی ہوئی سماجی زندگی کی تصویر کشی کی گئی ہے، ان میں سے بہت سے افسانوں میں افسانہ نگاروں نے ہریجنوں کے مسائل کو بھی اپنے افسانوں کا موضوع بنایا ہے۔ ان افسانوں میں قدیم ہندوستان میں ہریجنوں کے ساتھ کیا سلوک کیا جاتا تھا، نیز آزادی کے بعد ہریجنوں کی معاشی، سیاسی وسماجی حالت کیا تھی، ان سب کا ذکر ہے۔ واجدہ تبسم نے بھی ہریجنوں کے ان تمام مسائل کو اپنے افسانوں میں جگہ دی ہے۔'' واجدہ تبسم نے نچلی ذات کی ہندو عورتوں کے ساتھ ہونے والی زیادتیوں، نیز زمیندار طبقے کے مظالم کو بھی دردمندی سے پیش کیا ہے۔

دیوندر ستیارتھی لوک گیتوں کے حوالے سے اپنی خاص شناخت رکھتے ہیں۔ انھوں نے افسانہ نگاری کے لئے ایسا گوشہ چنا جو ان

کے ساتھ مخصوص ہوگیا۔انھوں نے لوک گیت جمع کرنے کے لئے ہندوستان کے دور دراز علاقوں کے گاؤں گاؤں کا سفر کیا، وہ اپنے آپ کو خانہ بدوش کہتے ہیں اور زندگی کے متضاد رخ ان کے افسانوں کے ذریعہ سامنے آتے ہیں۔(۳۶)''جب دیوندر ستیارتھی افسانہ لکھتے ہیں تو مختلف واقعات کے ساتھ ساتھ زندگی کے مختلف رخ سامنے آتے جاتے ہیں۔ یہ مختلف رخ مختلف رنگ پیش کرتے ہیں لیکن کسی رجحان یا رنگ میں افسانویت نہیں ہوتی۔''ان کے افسانوں میں افسانویت ہو یا نہ ہو لیکن گیتوں میں بسی نغمگی ضرور موجود ہوتی ہے۔ دراصل دیوندر ستیارتھی ان افسانہ نگاروں سے الگ ہیں جن کے موضوع کا تعلق سماجی یا معاشی مسائل سے ہوتا ہے۔دیوندر ستیارتھی کا ایک مخصوص مزاج اور مخصوص میدان تھا، انھوں نے فطرت کے حسن کو دیکھا اور اس سے فائدہ اٹھایا۔گیتوں کی تلاش میں وہ ہندوستان کے دور افتادہ علاقوں تک پہنچے اور گیتوں کے ساتھ ساتھ وہاں گاؤں اور دیہاتوں میں پھیلی ہوئی غربت، افلاس اور معاشی پسماندگی کی تصویریں بھی پیش کیں۔

انور عظیم ترقی پسند افسانہ نگار ہیں، ان کا فن بتدریج ارتقا کی طرف گامزن رہا ہے۔(۳۷)''اردو کے مشہور افسانہ نگاروں میں انور عظیم کی ایک حیثیت ہے اور یہ حیثیت مسلّم بھی ہے۔ اشتراکیت اور ترقی پسندی کے علمبردار انور عظیم مسلسل لکھ رہے ہیں، ان کا رشتہ افسانہ نگاروں کی دوسری نسل سے تو ہے ہی لیکن ان کا رابطہ تیسری اور چوتھی نسل سے بھی ہے اس طرح بھاگتے ہوئے وقت نے ان کے قدم روکے نہیں ہیں وہ مسلسل آگے بڑھتے جاتے ہیں اور افسانہ نگاری کے بدلے ہوئے تیور کا ساتھ دے رہے ہیں۔''انور عظیم کا افسانوی سفر تقریباً نصف صدی پر محیط ہے، ان کے افسانوں کے موضوعات بھی اسی طرح متنوع ہیں۔ وہ افسانے میں لگے بندھے موضوعات کی پابندی بھی نہیں کرتے۔انھوں نے ہیئتی اور تکنیکی تبدیلیوں سے بھی فائدہ اٹھایا۔لیکن ہمیشہ فن کی نزاکتوں کو ملحوظ خاطر رکھا ہے۔

(۳۸)''انور عظیم بنیادی طور پر ایک ترقی پسند رائٹر ہی تھے اور ترقی پسند ادب کی بہت سی نمایاں خصوصیتیں ان کی فکشن میں موجود ہیں، لیکن بعض اعتبار سے وہ ترقی پسند رائٹرز کی پہلی نسل سے مختلف ہیں اور کسی حد تک جدید نظریات سے بھی متاثر نظر آتے ہیں۔اپنے ناول اور افسانوں میں انھوں نے عام انسانوں کی زندگی کے نشیب و فراز اور ان کے تجربات کی تصویر کشی بڑی باریک بینی سے کی ہے اور سرمایہ داری اور جاگیرداری نظام کا تجزیہ بھی بڑی خوبی سے کیا ہے۔ان کے ناول اور افسانوں کے اکثر ہیرو عوامی تحریکوں سے بھی وابستہ ہیں اور جنگ آزادی کے لئے اپنی جان کی قربانی بھی دیتے ہیں اور یہ باتیں انھیں ترقی پسند تحریک سے قریب رکھتی ہیں۔'' انور عظیم تخلیقی صلاحیت کے مالک تھے، انھوں نے افسانوں کے علاوہ ناول بھی لکھے۔۱۹۴۶ء سے ان کی ادبی زندگی کا آغاز ہوا، اس دوران ان کا فن کئی نئی منزلوں سے گزرا۔(۳۹)''ان کا ایک دور 'دھان کٹنے کے بعد' اور 'لڑھکتی چٹان' جیسے افسانوں پر مشتمل ہے، جو انھیں انقلابی، جذباتی اور نئی صبح کا خواب دیکھنے والا نوجوان ثابت کرتا ہے۔دوسرا 'دور کا ساحل' اور 'آزردہ ستاروں کا ہجوم' والے ذرا سوچتے ہوئے کرداروں کا پیٹرن ہے۔تیسرا 'سات منزلہ بھوت' اور اسی قسم کے بازیافت کے افسانوں کا رجحان لئے ہوئے ہے اور آخری دور ذات کی حقیقت کے ادراک کا رجحان جس میں 'لیکن' اور 'رسیلے ہونٹوں کا زہر' جیسے افسانے شامل ہیں۔''انور عظیم اب اس دنیا میں نہیں رہے لیکن وہ اپنے فن میں زندہ ہیں۔

ریاض رؤفی اور رفیق چودھری کا نام بھی حقیقت نگاری کی روایت سے وابستہ لکھنے والوں میں اہمیت رکھتا ہے۔دونوں کا ترقی پسند تحریک سے گہرا تعلق تھا۔ریاض رؤفی کی افسانہ نگاری اپنے دور کی زندگی کی مصوری سے عبارت تھی، لیکن ان پر بہت کم توجہ دی گئی ریاض رؤفی کے افسانوی مجموعے 'افسردہ ستاروں کا ہجوم' ان کے گہرے دوست اور پرانے رفیق شوکت صدیقی کی مساعی سے شائع ہوا۔

شوکت صدیقی نے دیباچے میں ریاض رؤفی کے افسانوں کے فنی محاسن پر روشنی ڈالی ہے۔ شوکت صدیقی یادیارِ مہربان کے زیرِ عنوان لکھتے ہیں (۴۰) ''ریاض رؤفی سے میرا غائبانہ تعارف ان کے افسانے 'جارون' سے ہوا۔ جو ماہنامہ ساقی کے اگست ۱۹۳۹ء کے شمارے میں شائع ہوا تھا۔ یہ افسانہ ایک عادی مجرم کے بارے میں تھا جو بار بار جیل جاتا ہے اور ہر بار جب رہا ہوکر نکلتا ہے تو جیل کا بوڑھا داروغہ اسے دیانتداری اور نیکوکاری کی زندگی بسر کرنے کی تلقین کرتا ہے اور وہ اس کی پرخلوص نصیحت پر عمل کرنے کے عزم کے ساتھ زندگی کا ایک نیا سفر شروع کرنے کا تہیہ کرتا ہے مگر مسلسل بے روزگاری اور تنگدستی اسے پھر ایک بار مجرمانہ زندگی گزارنے پر مجبور کردیتی ہے۔ معاشی بدحالی اور سماجی ناانصافی کے موضوع پر یہ ایک خوبصورت افسانہ ہے۔ آج کے ادبی تناظر میں یہ افسانہ موضوع اور اسلوب کے لحاظ سے کسی حد تک پیش پاافتادہ اور سپاٹ معلوم ہوگا۔ لیکن جب اس عہد کے پس منظر میں اسے دیکھا اور پرکھا جائے، جب یہ لکھا گیا تو وحدت تاثر کے اعتبار سے اس کی ادبی اہمیت واضح ہوکر سامنے آتی ہے۔ ان کے افسانوں کا ایک مختصر سا مجموعہ ۱۹۵۴ء میں 'کارواں چلتا رہا' کے عنوان سے برسوں پہلے شائع ہوا تھا، وہ اپنے دوسرے افسانوں کو مرتب کرکے شائع کرانا چاہتے تھے مگر یہ ممکن نہ ہوسکا۔ بہرحال اب یہ مجموعہ شائع کیا جارہا ہے۔ ہر چند کہ اسے بہت تاخیر سے شائع کیا جارہا ہے مگر یہ ایک عہد کی امانت ہے جس کے ساتھ اس عہد کی ادبی تاریخ مرتب ہوتی ہے۔ بلاشبہ یہ افسانے اردو ادب کی تاریخ خصوصیت کے ساتھ ترقی پسند ادب کی تاریخ کا ایک اہم باب ہیں۔''

شوکت صدیقی ریاض رؤفی کے دوست ہیں، ان کے فن کے مداح بھی ہیں۔ 'افسردہ ستاروں کے ہجوم' میں انھوں نے 'یادیار مہربان' کے عنوان سے پیش لفظ میں جو اظہار کیا ہے اس سے ان کے پُرخلوص جذبات اور تاثرات کا اندازہ ہوتا ہے، ساتھ ہی یہ بھی کہ ہمارے بہت سے اچھے لکھنے والوں کے ساتھ وقت اور زمانے نے انصاف نہیں کیا۔ لیکن بہرحال ان کی ادبی خدمات کو منظر عام پر لانے کی یہ کوشش ایک مستحسن کوشش ہے۔ ریاض رؤفی کے افسانوں میں سماجی حقیقت نگاری اور اجتماعی شعور سے ان کے ترقی پسندانہ نقطۂ نظر کی ترجمانی ہوتی ہے۔

شوکت صدیقی ترقی پسند تحریک سے تعلق رکھنے والے ایک اہم افسانہ نگار ہیں، انھوں نے نصف صدی سے زیادہ عرصہ اپنے نگارشات سے افسانوی ادب کو مالا مال کیا ہے اور خدا کے فضل سے اب بھی وہ فعال افسانہ نگار کی حیثیت سے ہمارے درمیان موجود ہیں۔ اس لئے شوکت صدیقی کے زمانے تک حقیقت نگاری کا جائزہ لیتے ہوئے شوکت صدیقی کے معاصرین میں انھیں بھی شامل کیا جائے تو بے محل نہ ہوگا جو نسبتاً شوکت صدیقی کے بعد کی نسل اور بعد کی پیداوار ہیں۔ اس جائزہ سے یہ بھی اندازہ ہوگا کہ حقیقت نگاری کی بدلتی ہوئی شکلوں نے ان کے یہاں کس طرح اظہار کے پہلو تلاش کئے ہیں، پھر یہ بھی اندازہ ہوگا کہ حقیقت نگاری ہمارے افسانے سے ختم نہیں ہوئی، خاص طور سے سماجی حقیقت نگاری جو شوکت صدیقی کا طرۂ امتیاز ہے۔ بعد میں آنے والی نسل کے یہاں بھی اس کے اثرات موجود ہیں۔ فرق صرف اظہار کے طریقوں کا ہے۔ (۴۱) ''اردو ادب میں حقیقت کی جو مختلف تعبیریں ملتی ہیں ان میں مشاہدات سے مطابقت، مشاہدات کی تصوراتی ترتیب، مشاہدات کی غیر ضروری تفصیل، مشاہدات کی انتخابی تشکیل، مشاہدات کے نوکیلے پہلوؤں کی نکتہ آفرینی اور مشاہدات سے مجرّدات تک پرواز کی مختلف صورتیں نظر آتی ہیں۔''

شوکت صدیقی کے معاصرین میں قدرت اللہ شہاب نسبتاً درمیانی نسل سے تعلق رکھتے ہیں۔ ان کے یہاں حقیقت نگاری کے ساتھ نفسیاتی اور سماجی مطالعہ کا پرتو گہرا ہے۔ قدرت اللہ شہاب کے افسانوں کا مطالعہ مندرجہ بالا بیان کی تفہیم میں مدد دیتا ہے، اس لئے کہ

قدرت اللہ شہاب کے افسانوں مین حقیقت نگاری کے کئی رنگ ملتے ہیں لیکن ان سب میں سماجی شعور کا عکس اور فنی خلوص نمایاں ہے۔

(۴۲)''شہاب کے افسانوں میں شخصی استحصال کی طبقاتی بنیادیں بھی مل جاتی ہیں، اگر چہ ابھی ان کے طبقاتی کشمکش کے بیان میں کسی بڑی سماجی جدوجہد کا عکس کم جھلکتا ہے لیکن انھوں نے بہتر سماجی زندگی کے لئے نشانات راہ ضرور فراہم کئے ہیں۔ ان کے افسانوں میں ادبی خصوصیت اور عام دلچسپی دونوں کا سامان ہے۔ قدرت اللہ شہاب کے افسانوی مشاہدات عام زندگی سے لئے گئے ہیں اور بحثیت مجموعی انسان دوستی کے بے رنگ تصوّر کے بجائے طبقات میں بٹی ہوئی انسانیت کے خط وخال ابھارتے ہیں لیکن یہ طبقات میں بٹی ہوئی انسانی زندگی کا شعور، ان کی انسانیت کو نہ صرف زیادہ حقیقی بنا دیتا ہے بلکہ اسے زیادہ پاکیزگی اور رفعت بھی بخشتا ہے۔ اس لحاظ سے انھیں ادب کے ترقی پذیر دھارے کا ایک حصہ کہا جاسکتا ہے جو حقیقت کی نئی بنیادوں پر تشکیل کرنا چاہتا ہے۔''

قدرت اللہ شہاب نے کم لکھا ہے لیکن ان کے افسانوں کی اہمیت یوں ہے کہ قیام پاکستان کے بعد زندگی جن نئے مسائل سے دوچار ہوئی اور معاشرے میں جو انتشار پھیلا اس کی ترجمانی بھی اپنے افسانوں میں کی ہے۔ حقیقت نگاری کی روایت کے سلسلے میں کچھ نام ایسے بھی ملتے ہیں جنھوں نے ترقی پسندی کی ڈگر سے ہٹ کر افسانے لکھے ہیں اور ایک خاص میدان میں اپنی شناخت منوائی ہے۔ ابوالفضل صدیقی کا نام اردو افسانے کا ایک بڑا نام ہے، ان کا فنی سفر ایک طویل عرصے پر محیط رہا اور انھوں نے بہت لکھا ہے۔ یو۔ پی کے دیہاتی اور جاگیردارانہ معاشرے میں زمینداروں اور مہاجنوں کی نجی زندگی اور ان کے ڈھکے چھپے رازوں کے متعدد پہلوؤں کے اظہار اور ان کی رنگین مزاجی اور شوقینی کے بیان میں وہ اپنی مثال آپ تھے۔ سیر وشکار کا موضوع بھی ان کا محبوب موضوع تھا اور اپنے مخصوص انداز میں وہ ایک کامیاب قصہ گو کی طرح تفصیلات اور جزئیات کے ساتھ ایسے واقعات بیان کرتے چلے جاتے ہیں کہ ان کے افسانے کا قاری ان کی معلومات کی وسعت اور زبان کی قدرت پر دنگ رہ جاتا ہے۔

(۴۳)''ان کی سب سے بڑی خوبی یہ تھی کہ انھوں نے اکثر ایسے موضوعات پر افسانے لکھے جن پر ہمارے دوسرے افسانہ نگاروں کی نظر نہیں پڑی۔'' اور بلا شبہ یہ سچ ہے کہ ان کے افسانے موضوع کے اعتبار سے الگ معلوم ہوتے ہیں مگر انھیں بھی حقیقت پسندی کی راہ سے الگ نہیں کیا جاسکتا ہے۔ اپنے افسانوں میں ابوالفضل صدیقی نے جس طرح مہاجنی ذہنیت اور ان کے جوڑ توڑ اور اخلاقی پستیوں کا احاطہ کیا ہے وہ ان کے اس دنیا کے اسرار ورموز سے مکمل آگہی اور ان کے تجربات کا عکس معلوم ہوتے ہیں۔ زندگی کے آخری ایام تک قلم سے ان کا رشتہ برقرار رہا۔ یہی وجہ ہے کہ اپنے پیچھے انھوں نے افسانوی ادب کا ایسا سرمایہ چھوڑا جو وسیع بھی ہے اور وقیع بھی۔

سید رفیق حسین اردو افسانے میں اپنے فن کی انفرادیت سے پہچانے جاتے ہیں۔ ان کی زندگی کا سفر اور ادبی سفر اگر چہ بہت مختصر رہا لیکن ان کی آواز اردو افسانے کی دنیا میں ایک ایسی نئی آواز تھی جس نے چونکایا بھی اور ان کی پذیرائی بھی ہوئی۔ رفیق حسین نے جانوروں کی زندگی ان کی نفسیاتی اور جبلتی خصوصیتوں کو اپنے افسانوں میں بڑی چابکدستی سے پیش کیا ہے۔ (۴۴)''سید رفیق حسین نے جانوروں اور جنگل کی فضا سے اپنے افسانوں کا تارو پود تیار کیا ہے۔ ان کے افسانوں کے کردار شیر، ہاتھی، کتے، چیونٹیاں، گلہریاں وغیرہ ہیں اور اکثر افسانوں کی فضا جنگل کی ہیبت ناک، پراسرار آوازوں، پرندوں کی چہکار اور دوسرے کیڑے مکوڑوں کی مخصوص چیں چیں سے مل کر بنی ہے۔ ان کے افسانوی مجموعے 'آئینۂ حیرت' کے تمام افسانے جنگلی جانوروں اور جنگل کی فضاؤں کے حسین امتزاج کا ایک انوکھا رنگ پیش کرتے ہیں۔ جانوروں کی جبلت ان کی عادت، ان کے رہن سہن کے طریقے اپنی مکمل جزئیات کے ساتھ ان کے افسانوں میں

موجود ہیں جو رفیق حسین کی جانوروں کے بارے میں وسیع معلومات کا ثبوت بھی ہیں۔''

رفیق حسین نے جانوروں کے بارے میں اپنی وسیع معلومات اور گہرے تجربات کو جس طرح افسانوں کے قالب میں ڈھالا ہے وہ اردو افسانے میں ایک منفرد کوشش ہے۔ (۴۵)''رفیق حسین نے آٹھ کہانیاں لکھیں اور آٹھوں کہانی الگ الگ جانوروں کی کہانیاں ہیں، ان میں شیر شیرنی بھی ہے، کتے، بیل، گائے، بندر، بندریا، بلی، بلے، ہاتھی، گھوڑا اور گائے بھی ہے۔ یہ سب جانور ایک کردار کی طرح سامنے آتے ہیں اور ہیرو ہیروئن بن کر ہمارے ذہن پر نقش ہو جاتے ہیں۔ کہیں کلوا ہے، آوارہ سچی محبت کرنے والا طاقتور کتا، کہیں ہیرد ہے، لمبی چوڑی ڈراؤنی خونخوار، انسان کی بستی سے اپنی دنیا میں جا کر نئی زندگی پانے والی نیل گائے، کہیں اپنی محبت سے انسانوں کو نئی زندگی بخشنے والی گوری (گائے) ہے، کہیں شیریں بلی اور فرہاد بلا ہے۔ ان کہانیوں کو پڑھ کر قاری ایسی ان دیکھی دنیا میں پہنچ جاتا ہے جس کا انوکھا پن اور انوکھے پن کا سحر اسے اپنی گرفت میں لے لیتا ہے۔'' رفیق حسین کے یہ افسانے اپنے انوکھے موضوع اور دلچسپ اندازِ بیان کی بناء پر اردو افسانے میں اضافے کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اگر دیکھا جائے تو ہمارے لکھنے والوں نے اپنی مختلف بے پناہ صلاحیتوں سے افسانوی ادب کو بے انتہا مالا مال کیا ہے۔

اردو افسانہ نگاری کا جب ہم حقیقت نگاری کے اعتبار سے شوکت صدیقی تک کے سلسلے کا جائزہ لیتے ہیں تو چند بڑے لکھنے والوں کے نام ایسے بھی ہیں جن کے یہاں حقیقت نگاری کا کوئی نہ کوئی پہلو تو موجود ہے۔ لیکن تکنیک اور رجحانات کے اعتبار سے ان کی الگ شناخت اور پہچان ہے۔ (۴۶)''اردو افسانے میں حقیقت نگاری کا ایک اور رجحان نفسیاتی گرہ کشائی اور جنسی مسائل کے تجزیے سے پہچانا جاتا ہے۔ اس کی نمائندگی منٹو، حسن عسکری، ممتاز مفتی اور عزیز احمد نے کی۔''

دراصل نفسیاتی اور جنسی مسائل کا انسانی زندگی سے گہرا تعلق ہے، معاشی اور سماجی مسائل کے ساتھ ہی انسان کے باطنی اور ذہنی کیفیت کا تجزیہ اردو افسانے میں پہلے بھی ملتا ہے۔ لیکن ہمارے کچھ لکھنے والوں نے انسان کے باطن کی انتہائی گہرائیوں تک رسائی کے لئے علم النفس سے اچھی طرح کام لیا ہے۔ (۴۷)''داستان، ناول اور افسانہ انسان کے تہذیبی سفر کے تین اہم مراحل ہیں اور ان میں وقت اور ماحول کے تغیرات کی پوری تصویر موجود ہے۔ ان تینوں اصناف کے وسیع اور عمیق مطالعے کے لئے محض سیاسی اور سماجی تغیرات کا مطالعہ ہی کافی نہیں بلکہ اس عمیق نفسیاتی تاریخ کا مطالعہ ناگزیر ہے جو ہمیں انسانی سائیکی کی گہرائی تک رسائی میں مدد دیتی ہے اور جس تک رسائی کا ذریعہ علم النفس ہے۔ درحقیقت علم النفس اور افسانوی ادب دونوں کا محور اور مقصود انسانی زندگی کے انفرادی اور اجتماعی پہلوؤں کے مطالعے سے ذہن انسانی کے ان رموز اور حقائق کی تلاش و جستجو ہے جن کی نوعیت انتہائی پیچیدہ، پراسرار اور گریز پا ہے۔ داستان گو، ناول نویس اور افسانہ نگار ذہن انسانی کی اتھاہ گہرائیوں میں ڈوب کر انسان کی انفرادی اور اجتماعی زندگی کے جن لطیف گوشوں کو منور کرتا ہے انہی کے مطالعے سے ماہر نفسیات کلیے مرتب کرتا ہے تاکہ ان کلیوں کی مدد سے ذہن انسانی کے تجزیے میں آسانی رہے۔ دائرہ کار کی اس یگانگت کی وجہ سے ماہر نفسیات اور افسانہ نگار کا رشتہ اٹوٹ ہے۔''

تکنیک اور رجحانات کے اعتبار سے اپنی الگ شناخت رکھنے والوں میں جن اہم اور بڑے افسانہ نگاروں کے نام شامل ہیں ان میں عزیز احمد کے یہاں ترقی پسندانہ رجحانات بھی ملتے ہیں، ان کے علاوہ حسن عسکری، ممتاز مفتی، قرۃ العین حیدر، ممتاز شیریں، ڈاکٹر احسن فاروقی، اشفاق احمد، بانو قدسیہ اور انتظار حسین کے نام خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ ان کے یہاں ترقی پسندانہ روایات سے انحراف اور گریز کا

رویہ ملتا ہے۔لیکن سماجی زندگی کی متنوع جھلکیاں ان کے افسانوی ادب کو ترقی پسندانہ روایات اور حقیقت نگاری کے قریب لے آتی ہیں۔

عزیز احمد نے اپنے افسانوی ادب میں جنسی اور نفسیاتی اسرار اور رموز کو بڑی ہنر مندی سے پیش کیا ہے۔(۴۸)''گو عزیز احمد کے افسانوں میں کافی تنوع ہے، لیکن پھر بھی ان کا مخصوص میدان جنس ہی ہے، جسے انھوں نے ایک نئے انداز سے پیش کیا ہے۔جنس پر لکھنے والے اردو افسانے میں شاید عزیز احمد ڈی، ایچ لارنس سے سب سے زیادہ قریب ہیں۔''

عزیز احمد اس اعتبار سے بھی اہمیت رکھتے ہیں کہ وہ اپنے افسانوں میں جنس کے علاوہ تاریخی فضا کی تعمیر بھی کامیابی سے کرتے ہیں۔ ہیئت کا تنوع بھی ان کے یہاں ملتا ہے اور داستانوں کی روایات سے بھی انھوں نے فائدہ اٹھایا ہے۔(۴۹)''عزیز احمد کے چند کامیاب افسانوں میں 'تصور شیخ'، 'مدن سینا اور صدیاں'، 'زرّیں تاج'، 'جب آنکھیں آہن پوش ہوئیں' کا ذکر کیا جا سکتا ہے۔ 'آب حیات' بھی اسی طرز کا افسانہ ہے، جس میں گل گامش کی داستان سے دوسری داستانوں کا سلسلہ ملا دیا گیا ہے۔''

عزیز احمد کے افسانوں میں تاریخ اور تہذیب کا وسیع سلسلہ ملتا ہے اور مشرق وسطیٰ کی شناخت اور تاریخ سے ان کی واقفیت اپنی جگہ مسلّم ہے۔عزیز احمد کا ایک موضوع حیدرآباد دکن کی سماجی زندگی اور جاگیردارانہ معاشرے کا زوال اور انحطاط بھی ہے۔ اس ضمن میں بھی ان کا نام اہمیت رکھتا ہے۔ خاص طور پر ان کے ناول 'ایسی بلندی ایسی پستی' اور متعدد افسانوں میں حیدرآباد دکن کی سماجی زندگی کو پیش کرنے میں انھوں نے مطالعہ، مشاہدہ اور تجربے سے کام لیا ہے اور یہاں جس زندگی کے مسائل کو انھوں نے موضوع بنایا ہے اس میں ان کی وسیع معلومات اور گہرے تجربے کا عکس جھلکتا نظر آتا ہے۔(۵۰)''ویسے تو افسانہ نگار اپنی متخیلہ کی مدد سے ان دیکھی دنیاؤں، لوگوں اور موسموں کی کہانی بھی سنانے پر قادر ہے مگر درحقیقت مشاہدہ اور تجربہ قوت متخیلہ کو قوی کرتا ہے۔عزیز احمد کا تجربہ، مشاہدہ اور مطالعہ بے حد وسیع اور تہہ دار ہے۔اس لئے ان کی افسانوی دنیا پوری کائنات کا احاطہ کرتی دکھائی دیتی ہے۔''

عزیز احمد کا تاریخ کا مطالعہ بہت وسیع تھا خاص طور سے اسلامی تاریخ اور مسلم ثقافت و تہذیب سے گہرے لگاؤ نے آخری عمر میں انھیں اس طرف متوجہ کیا۔انھوں نے اس سلسلے میں قابل ذکر کام کیا ہے اور تاریخ کے حوالے سے اسلامی تہذیب اور ثقافت کے بہت سے گمنام گوشوں کو اپنی کہانیوں کا پس منظر بنایا۔

محمد حسن عسکری تجربوں کے افسانہ نگار ہیں، لیکن یہ نہیں کہا جا سکتا کہ انھوں نے 'انگارے' کی روایت سے فائدہ اٹھایا۔البتہ ہیئت کے بہت سے نئے تجربے ان کے افسانوں میں ملتے ہیں۔(۵۱)''اسلوب اور تکنیک کے لحاظ سے محمد حسن عسکری بھی اس زمانے کے دوسرے افسانہ نگاروں سے بڑی حد تک جدا نظر آتے ہیں۔ ان کے یہاں پلاٹ افسانہ نگاری کے بندھے ٹکے اصول سے میل نہیں کھاتے۔ کردار بھی کچھ مختلف ہوتا ہے۔دراصل انھوں نے افسانہ نگاری کے فرسودہ اور پامال اصولوں سے بغاوت کی ہے اور قاری کو نئی راہ سے روشناس کرایا ہے۔''

محمد حسن عسکری نے اجتماعی زندگی کے بجائے فرد کو اہمیت دی ہے۔لیکن سماجی زندگی کے متعدد پہلوؤں کی عکاسی بھی ان کے یہاں ملتی ہے۔ کرداروں کی ذہنی کیفیات پر ان کے یہاں زیادہ زور ملتا ہے اور کہانی کے بنیادی اصولوں کو اس طرح وہ اکثر نظر انداز کر دیتے ہیں۔ ان کے افسانوں میں مغربی مصنفین خصوصاً موپساں اور والٹیر کے اثرات نمایاں نظر آتے ہیں۔محمد حسن عسکری نے اپنی انفرادیت منوانے کے لئے جو راستہ اختیار کیا وہ دوسرے لکھنے والوں سے الگ تھا۔(۵۲)''حسن عسکری نے شعور کی رو کی تکنیک بھی اپنے افسانوں

میں استعمال کی ہے، ان کے مجموعے 'جزیرے' کے بیشتر افسانوں میں یہ تکنیک پائی جاتی ہے۔''

مغربی مصنفین کو تراجم کے ذریعہ محمد حسن عسکری نے اردو داں حلقے میں متعارف کروایا (۵۳) ''محمد حسن عسکری نے فلابیئر کے ناول مادام بواری، ستاں دال کے 'سرخ و سیاہ'، ہرمن میل ول کے، موبی ڈک اور دوستو وسکی کے 'جواری' کے تراجم کیے۔ کرسٹوفر اشروڈ کے طویل مختصر افسانوں کا آخری سلام کے نام سے ترجمہ کیا۔''

محمد حسن عسکری نے اگرچہ بہت کم لکھا ہے ان کے افسانوں کی تعداد زیادہ نہیں لیکن وہ ایسا الگ اور جدید ذہن رکھتے تھے کہ بہت کم لکھنے کے باوجود اردو افسانے میں ان کا ایک اپنا مقام ہے۔ محمد حسن عسکری کے افسانے تکنیکی تجربات، ذہنی اپج اور مغربی اثرات کے باوجود اپنے کرداروں کے نفسیاتی تجزیے کے ذریعہ حقیقت نگاری کی سرحدوں کے قریب آجاتے ہیں۔ (۵۴) ''محمد حسن عسکری نے اپنے کرداروں کو ہمیشہ جس ذہنی خلفشار میں مبتلا دکھایا ہے۔ اس کے ذکر میں حقیقت نگاری کی وہ گہرائی ہے جو مادی حقائق کی تصویروں سے زیادہ محسوسات کے نقوش بنانے کی قائل ہوتی ہے۔ حسن عسکری کی حقیقت نگاری میں قدم قدم پر انسانی احساسات اور ان احساسات کے عصبی نتیجوں کی سچی تصویریں ہیں۔'' محمد حسن عسکری کے یہاں محسوسات کی حقیقت نگاری فرد کی ذہنی اور عصبی بیزاری کی صورت میں ان کے افسانوں میں موجود ہے۔ محمد حسن عسکری کے افسانوں میں پلاٹ اور کہانی کے بنیادی لوازمات سے انحراف کا رویہ ملتا ہے۔ کردار نگاری بھی روایتی افسانوں سے مختلف ہے، انھوں نے اردو افسانے میں نئے تجربات کو راہ دی۔ مغربی ادب کے اثرات کو اچھی طرح قبول کیا اور اردو افسانے میں ان اثرات کو داخل کرنے میں اہم کردار ادا کیا۔

ممتاز مفتی نے اپنے افسانوں میں نفسیاتی تجزیے اور تحلیل نفسی کو خصوصی اہمیت دی ہے۔ ان کے یہاں شعور اور لاشعور کی گہرائیوں میں اتر کر فرد کے باطن میں جھانکنے کی سعی بھی ملتی ہے۔ لیکن وہ بھی حقیقت نگاری سے یکسر لاتعلق نہیں رہے، ان کے یہاں فرد کی نفسیات کے ساتھ طبقاتی نفسیات کی گرہ کشائی کا عمل بھی موجود ہے۔ جنس بھی ممتاز مفتی کے افسانوں کا خصوصی عنصر ہے۔ دراصل ممتاز مفتی نے فرائیڈ اور دوسرے نفسیاتی اور جنسی مکتبہ فکر سے تعلق رکھنے والوں کے گہرے اثرات قبول کئے۔ (۵۵) ''انیسویں صدی کی آخری دہائیوں میں ولیم جیمس، برگساں اور فرائیڈ کے اثرات بھی اردو افسانے پر گہرے نقوش چھوڑ گئے۔ خصوصاً فرائیڈ کی تحلیل نفسی کا نظریہ تو ہماری تہذیب اور ادب کا جزولاینفک بن چکا ہے، فرائیڈ نے لاشعور کو مرکزی اہمیت دی ہے جس کی تشکیل میں وہ رجحانات کارفرما ہوتے ہیں جنھیں شعور میں داخل ہونے سے پہلے ہی کسی سبب سے دبا دیا گیا ہو، کم ہی رجحانات شعور کی حدود میں داخل ہو پاتے ہیں، چونکہ شعور اور لاشعور کی دنیائیں الگ الگ ہیں۔ لہٰذا لاشعور کی حد میں داخل ہونے کے لئے ایک مخصوص طریقۂ کار کی ضرورت ہے۔''

اس مخصوص طریقۂ کار کو ممتاز مفتی نے کمال ہنرمندی سے اپنے افسانوں میں برتا ہے۔ ممتاز مفتی کے یہاں فرد ہی نہیں طبقاتی نفسیات کی گرہ کشائی کا عمل بھی ملتا ہے اور جنس کے حوالے سے بھی انھوں نے سماج کی مجموعی زندگی کو پیش کیا ہے۔ (۵۶) ''اس میں شک نہیں کہ ممتاز مفتی کی عمومی اور خصوصی دلچسپی جنس میں ہے، تاہم یہ کہنا بھی درست نہ ہوگا کہ ان کی کہانیاں سماجی سیاق و سباق نہیں رکھتیں کیونکہ متوسط طبقے کے پیاسے نوجوان لڑکے اور لڑکیاں، عورت اور مرد ہمارے اپنے معاشرے کے اس المیے کی جانب اشارہ کرتے ہیں کہ صحتمند تفریحات اور مثبت ترغیبات اور تعلیم و تربیت سے محروم معاشرے میں بندش اور گھٹن لذتیت کو کس طرح پراسرار بنا دیتی ہے۔ اس کے علاوہ مفتی کے ایسے افسانے بھی ہیں جن میں ہماری سماجی اور سیاسی صورتحال کے بارے میں براہِ راست بھی اشارے ملتے ہیں۔''

مقدار کے اعتبار سے بھی ممتاز مفتی نے بہت لکھا ہے۔ ان کے نو افسانوی مجموعے شائع ہو چکے ہیں۔ 'سرکس کا سانٹے مار' ان کا آٹھواں افسانوی مجموعہ ہے۔ قدرت اللہ شہاب مفتیانے کے اختتام پر 'سرکس کا سانٹے مار' کے عنوان کے تحت لکھتے ہیں (۵۷) ''گرم جوش وہ جیسے گندھک کا ابلتا چشمہ، سرد مہری ایسی گویا جما ہوا گلیشر، نرمی میں روئی کی بتی جو مدت سے مٹی کے دیے میں سرسوں کے تیل میں گری پڑی ہو، تختی میں نائی کا استرا، مٹھاس کا موڈ ہو تو رس کا گھڑا، ورنہ نرا روکھا پھیکا کھر درا، ایسا لاتعلق انسان جو اپنے دل کی کڑوی سے کڑوی لیکن سچی بات یوں کہہ گزرتا ہے جیسے موسم کا حال بیان کر رہا ہو۔ یہ تو بھلا ہو افسانہ نگاری کا کہ اس فن نے ممتاز مفتی کو بیان کا وہ اعجاز عطا کر رکھا ہے کہ اس کی ہر حقیقت پر افسانے کا گمان ہونے لگتا ہے اور ہر افسانے پر حقیقت کا۔'' ممتاز مفتی کے افسانوی مجموعے 'روغنی پتلے' کی تقریب رونمائی میں قدرت اللہ شہاب ممتاز مفتی کے افسانوی فن کے بارے میں لکھتے ہیں (۵۸) ''تن کی دنیا کے پیچ وخم، من کی دنیا کی بھول بھلیاں اور تحت الشعور کی نیم تاریک غلام گردشیں، ممتاز مفتی کے فن کے محبوب موضوعات ہیں۔ وہ اپنی حد تک ان موضوعات کے ساتھ پورا پورا انصاف کر چکے ہیں۔ اب ان کی تخلیقی جوہر کے لئے یہ موضوع بند پانی کا جوہڑ ہے، جن پر کائی کے سوا اور کچھ نہیں جمتا۔ نفس انسانی کے شعور لاشعور میں اب کوئی نیا تجربہ یا مشاہدہ باقی نہیں رہا ہے جو عمر کے اس حصے میں ایک بار پھر ان کی ہتھیلی پر رومان اور جنسیات کی سرسوں جما سکے۔ بڑھتی ہوئی عمر کے ساتھ انسان کے ظاہری قویٰ بکھرتے اور باطنی سوچ کے دھارے نکھرتے رہتے ہیں یا کم از کم ایسے ہوتے رہنا چاہیے۔ غالباً اس بکھرنے اور نکھرنے کے عمل سے دوچار ہو کر ممتاز مفتی کے اندر بیٹھا ہوا بے حد حساس تخلیقی فنکار اپنی جولانیوں کے لئے کسی نئے میدان کی تلاش میں مضطرب اور سرگرداں ہے۔'' شاید یہی وجہ ہے کہ ممتاز مفتی نفسیات اور جنسیات کی بھول بھلیوں سے تصوف کی حقیقت کی طرف بڑھے ہیں۔ (۵۹) ''شریعت میں وہ خاموش ہے کیونکہ اسے اپنے رسولؐ سے ایسا انس ہے جو شاید ضرورت کے بغیر بھی مچھلی کو پانی سے ہونا چاہیے۔ طریقت میں بے شک وہ بڑا اطرحدار ہے، اگر تصوف میں غنڈہ ایکٹ نافذ ہوتا تو ممتاز مفتی دائمی ضمانت پر زندگی گزارتا۔''

ڈاکٹر محمد احسن فاروقی کا نام اردو افسانوی ادب میں ایک اہم اور معتبر نام ہے، ان کی تخلیقات کا دائرہ بھی وسیع ہے۔ تنقید ناول نگاری، افسانہ نگاری، غرض کئی اصناف ادب پر انھیں عبور حاصل ہے۔ مغربی ادب کے مطالعہ نے ان کی تحریروں میں علمیت اور اصناف ادب کی فنی نزاکتوں کا ادراک پیدا کیا ہے۔ ڈاکٹر احسن فاروقی نے اودھ کے جاگیردارانہ معاشرے کے انحطاط اور زوال کو بڑے وسیع پیمانے پر اپنے ناول اور افسانوں کا موضوع بنایا ہے۔ ان کے یہاں مشاہدے کی گہرائی کے ساتھ مطالعے کی وسعت کا بھی احساس ہوتا ہے۔ خاص طور پر وہ لکھنؤ کی تہذیبی زندگی کے کئی نفسیاتی اور جنسی پہلوؤں کو سامنے لانے میں کامیاب ہوئے ہیں۔ لکھنؤ کے نوابوں کی عیش پرستی اور جنسی بے راہ روی ان کا خاص موضوع ہے۔ جنسی تجربات بھی ان کے افسانوں کا محور ہیں۔ انھوں نے بدصورت عورتوں اور بوڑھے مردوں کی نفسیات پر کامیاب افسانے لکھے ہیں۔ (۶۰) ''ڈاکٹر صاحب نے بدصورت عورتوں اور بوڑھوں کی نفسیات کے بارے میں بہت لکھا ہے۔ اس سے بعض اوقات یہ خیال ہوتا ہے کہ ڈاکٹر صاحب جنس کے دائرے سے ابھی پوری طرح باہر نہیں آئے ہیں۔'' جنس اور نفسیات کے علاوہ برصغیر کی سماجی زندگی کی جھلکیاں بھی ان کی تخلیقات میں خاص اہمیت رکھتی ہیں۔ وہ افسانہ نگاری کے فن سے بھی کماحقہ واقفیت رکھتے ہیں، لہٰذا تکنیکی طور پر ان کے افسانے مکمل ہوتے ہیں۔

(۶۱) ''ڈاکٹر احسن فاروقی نہ صرف یہ کہ فن افسانہ نگاری پر نظر رکھتے ہیں بلکہ افسانے کے ہئت سے واقفیت کو سلیقے سے کام میں

لانا بھی جانتے ہیں۔ان کے افسانے ایک مٹی ہوئی تہذیب کے دھندلے نقوش ہیں اور منفرد جاذبیت رکھتے ہیں۔''

قرۃ العین حیدر کا نام ایسے افسانہ نگاروں میں شامل ہے جنھوں نے افسانے کی روایت کو آگے بڑھایا ہے بلکہ اپنی انفرادیت اور تنوع سے اردو افسانے میں بہت سے اضافے بھی کئے ہیں۔قرۃ العین حیدر نے اونچے طبقے کی زندگی کے کھوکھلے پن، تنہائی اور افسردگی کو انتہائی فنکاری سے اپنے افسانوں میں پیش کیا ہے۔ان کے افسانوں کی زبان بھی ان کے فن کا حصہ ہے۔ان کے افسانے تاریخ و تہذیب کے دھارے اور انسانی مجبوریوں کی داستان سناتے ہیں۔ان کے بارے میں کہا گیا ہے کہ ان کے یہاں رومانیت کا عنصر غالب ہے مگر جہاں انھوں نے اودھ کے جاگیردارانہ معاشرے کے انحطاط اور زوال کو موضوع بنایا ہے وہاں ان کے یہاں حقیقت نگاری کا سراغ بھی ملتا ہے۔جاگیردارانہ طبقے کی ذہنی اور معاشی پسماندگی اور ان کے اقدار و روایات کی جیسی تصویریں قرۃ العین حیدر کے یہاں ملتی ہیں اس کی اردو افسانے میں کوئی دوسری مثال نہیں ملتی۔

(۶۲)''قرۃ العین حیدر اونچے طبقے کی تفصیل پیش کرتے وقت جو فضا تخلیق کرتی ہیں وہ رومانی ہوتی ہے۔رومانی فضا میں اس طبقے کا کھوکھلا پن زیادہ اچھے ڈھنگ سے نمایاں ہوتا ہے۔وہ خود اونچے طبقے سے تعلق رکھنے کے باوجود اس کے گھناؤنے اور تاریک پہلوؤں کو اجاگر کرنے میں ذرا نہیں ہچکچاتیں بلکہ ان پہلوؤں کو پرزور اور دوٹوک انداز میں نمایاں کرتی ہیں اور ایسا کرتے وقت ان کا فن اور زیادہ نکھرا ہوا نظر آتا ہے۔''

دراصل قرۃ العین حیدر نے اپنا ادبی سفر جس زمانے میں شروع کیا وہ رومانیت کے عروج کا زمانہ تھا۔ابتداء میں انھوں نے حجاب امتیاز علی کی تخیل زدہ اور خواب آلود فضاؤں سے اثرات قبول کئے۔لیکن جلد ہی وہ اس اثر سے باہر نکل آئیں اور اپنا ایک مخصوص رنگ قائم کیا۔تکنیک کے اعتبار سے بھی ان کے افسانے اپنی انفرادیت خاص رکھتے ہیں۔انگریزی ادب سے گہری واقفیت کے اثرات ان کے افسانوں میں نمایاں نظر آتے ہیں۔شعور کی رو اگرچہ اردو افسانے میں نئی چیز نہیں لیکن قرۃ العین حیدر نے اسے ایک نئی سمت اور جہت دی۔وہ ان افسانہ نگاروں میں ہیں جن کی تخلیقات کے ادب پر دیرپا اثرات مرتب ہوتے ہیں۔حقیقت نگاری بھی ان کے اپنے انداز اور رنگ سے ایک نئی صورت سے آشنا ہوئی۔ان کی حقیقت نگاری کو شاعرانہ حقیقت نگاری سے موسوم کیا گیا ہے۔(۶۳)''قرۃ العین حیدر کے ہاں ایک نوع کی شاعرانہ حقیقت نگاری ملتی ہے اور ایک بڑے فنکار کی ذہنی وسعت اور کشادگی نظر نے اسے انسان اور تہذیب کا زیادہ بہتر پارکھ بنا دیا ہے۔''

اپنے افسانوں اور ناولوں میں وہ بڑی ہنرمندی سے تاریخ، تہذیب اور ثقافت کو پوری گہرائیوں میں جاکر سمیٹ لیتی ہیں۔مشرقی پاکستان کے کھیت، دریاؤں، دھان کی فصلوں کی لہلہاہٹ، بنگال کی ثقافت میں رچی ہوئی رقص و موسیقی کے ساتھ ساتھ بنگالی دوشیزاؤں کی معصومیت اور ان کی غربت و افلاس کو قرۃ العین حیدر نے کچھ اس طرح پیش کیا ہے کہ یہ ان کا موضوع خاص معلوم ہوتا ہے۔یوں محسوس ہوتا ہے کہ جیسے بنگال کی سحر انگیز فضاؤں کو انھوں نے اپنی شگفتہ بیانی سے اسیر کرلیا ہو۔(۶۴)''قرۃ العین حیدر نے بنگال کی ثقافت اور اس ثقافت کے موثرات اور محرکات کا زیادہ بہتر جائزہ لیا ہے۔ان کی نگاہ محض دھان کے کھیتوں یا چائے کے باغات پر نہیں گئی ہے، بنگال کی صدیوں سے تخلیقی کرب میں مبتلا روح کے اضطراب کا بھی احاطہ کیا ہے۔''

(۶۵)''قرۃ العین حیدر نے صدیوں کی تہذیب کی بڑی مصورانہ عکاسی کی ہے۔ان پر حقیقت کے بیان میں تصور پسندی اور

شاعرانہ تخیل کے عناصر غالب ہیں لیکن ان سے بھی مجموعی تاثر کے فروغ میں مدد ملی ہے اور قرۃ العین حیدر کی قوت ایجاد، ذہنی فضا کی تعمیر، بیان کی تازگی اور قدرت میں ظاہر ہوئی ہے۔ ان کا انسانی رشتوں کا بیان وقت کے مختلف دائروں کو اپنی گرفت میں لے آتا ہے اور اس بیان کو ان کے وسیع تہذیبی شعور اور انسانی ہمدردی کے گہرے جذبے نے بڑی تقویت دی ہے۔''

قرۃ العین حیدر کا یہ وصف ہے کہ وہ انسانی رشتوں کی شکست و ریخت کو تاریخ اور تہذیب کے تناظر میں ابھارتی ہیں اور اس سے یہ احساس ہوتا ہے کہ ان کے یہاں حقیقت نگاری کا جو انداز ہے وہ الگ سمت رکھتا ہے۔ (۶۶) ''قرۃ العین کی حقیقت نگاری ایک اکیڈمیشین کی حقیقت نگاری ہے، جس کا تناظر عام طور پر وسیع بھی ہوتا ہے اور گہرا بھی، زمانے کا نشیب و فراز، اس کا دھند، اس کا اجالا، سب اس کی نگاہوں کے سامنے آئینہ سا جھلکتا ہوتا ہے اور تاریخ کا ورق اس کے حال کی عقبی زمین بن جاتا ہے۔ ایسی ساری باتیں اس امر کی متقاضی ہوتی ہیں کہ وہ ایک وسیع دائرے میں تخلیقی کام سرانجام دے یا نظریہ سازی کے عمل سے گزرے، یہ دونوں ہی باتیں ناول کا مطالبہ کرتی ہیں، یہ فریضہ قرۃ العین انجام دیتی ہیں تو آگ کا دریا نتیجہ بن جاتا ہے، جس میں اگلی پچھلی کئی صدیاں ایک دوسرے میں ضم ہوگئی ہیں۔''

قرۃ العین حیدر کے ناول کا کینوس بہت وسیع ہے اور ماضی میں اس کی جڑیں نہایت گہری ہیں۔ لیکن ان کے افسانے بھی ان کی تخلیقی صلاحیت اور علمی استعداد کے مظہر ہیں۔ (۶۷) ''قرۃ العین حیدر کے فن کا کمال یہی ہے کہ ان کا فکشن بیانیہ یا داستان سرائی نہیں ہے بلکہ تخلیق طرازی اور معنی خیزی ہے۔ قرۃ العین کے فن کو یہ توفیق عطا ہوئی ہے کہ وہ تاریخ کو آئینہ دکھا سکتی ہیں۔ وہ تاریخی سچائیوں کے روبرو کھڑی ہو کر ان کی آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر ایسے سوال اٹھا سکتی ہیں، جن سے پوری کی پوری تہذیبوں، ملکوں، قوموں کا مقدر وابستہ ہوتا ہے۔ انھوں نے اپنے عہد کے سوز و ساز، درد و داغ، جستجو اور آرزو کو اپنی تخلیقات میں زبان تو دی ہی ہے، برصغیر میں صدیوں سے رواں دواں تہذیبی عمل کے پاش پاش ہونے سے جو سوال اٹھ کھڑے ہوئے ہیں اور جن کا کوئی آسان حل نہیں ان کی الم ناکی کو ایسی شدت سے محسوس کیا ہے جو فقط اعلیٰ درجہ کے فنکاروں کا مقدر ہوتی ہے۔''

ممتاز شیریں اردو افسانوں میں ایک ایسا نام ہے جن کا تعلق حقیقت نگاری کی روایت سے رہا ہے لیکن ان کے افسانوں میں تکنیکی تجربوں کی فراوانی نظر آتی ہے۔ انگریزی اور دوسری مغربی زبانوں کے ادب کے مطالعے کے اثرات بھی ان کے افسانوں کی خصوصیت ہیں۔ ممتاز شیریں نے جس دور میں لکھنے کا آغاز کیا اس دور میں افسانہ نگار خواتین کے یہاں گھریلو زندگی اور خاص طور پر مسلمان متوسط طبقے کے گھروں میں خواتین کے مسائل، ان کی مظلومیت اور ان کی زندگی پر چھائی ہوئی حبس اور گھٹن کا بیان خصوصی موضوع تھا۔ (۶۸) ''ایک اور بات جو اس دور کی لکھنے والیوں میں نئی ہے وہ یہ کہ اس زمانے میں گھریلو ماحول کی عکاسی کا شعور خصوصاً بعض خواتین افسانہ نگاروں میں پیدا ہوا ہے۔ گھریلو ماحول میں جو دلکشی ہوتی ہے، اس کو ہماری افسانہ نگار خواتین نے خاص اہمیت نہیں دی۔ اس زمانے میں ممتاز شیرین نے اس اہمیت کو محسوس کیا، اس سے قبل افسانہ نگار خواتین کے موضوعات ایک Frustration سے تعلق رکھتے تھے۔ یہ افسانہ نگار خواتین نارمل نہیں تھیں، انھیں گھریلو ماحول کی دلکشی نصیب نہیں ہوئی تھی پھر وہ اس کو موضوع کس طرح بناتیں۔ ممتاز شیریں نے ان کے برخلاف گھریلو ماحول کی ترجمانی بڑی کامیابی سے کی ہے۔ ان کے مجموعے 'اپنی نگریا' میں اس موضوع پر اچھے افسانے ملتے ہیں۔''

ممتاز شیریں کا تعلق جنوبی ہندوستان سے تھا اور جنوبی ہندوستان کی زبانوں کے افسانوں کے اثرات ابتدا میں ان کے یہاں نمایاں نظر آتے ہیں۔ مختصر افسانے کی تکنیک پر انھیں عبور حاصل تھا اور افسانوں پر تنقیدی نظر بھی رکھتی تھیں، یہی وجہ ہے کہ انھوں نے اپنی

ہم عصر خواتین افسانہ نگاروں کی روایت سے انحراف کیااور گھریلو زندگی کا ایک صحتمند اور خوشگوار پہلو اپنے افسانوں میں پیش کیا۔(۶۹)''ممتاز شیریں نے افسانے میں جونئ سج دھج پیدا کی وہ اردو میں اپنی نوعیت کے اعتبار سے بالکل نئی تھی۔ان سے پہلے ہمارے افسانوں میں معاشی اور معاشرتی مسائل بھی تھے،سیاست اور سیادت کے بکھیڑے بھی تھے،عورتوں کی تعلیم سے لے کر ان کی آزادی تک کے مسائل اٹھائے جاتے تھے اردو افسانے میں عورت ارباب نشاط بھی تھی اور استحصال کا شکار بھی تھی۔اس کی جہالت کی داستان کا ایک طومار تھا تو دوسری طرف اس کی بے چارگی پر اتنے آنسو بہائے گئے تھے کہ مصورین غم کی آنکھوں کے آنسو خشک ہو گئے تھے۔لیکن اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ عورت کی صحیح شکل و متوازن حال سے آگاہی ہمارے افسانوں میں مفقود تھی۔اگر کہیں اپنے حقیقی اور زندگی سے لبریز انداز میں موجود ہے تو وہ ممتاز شیریں کے افسانوں میں ملتی ہے۔اس کی بہت سی وجوہات ہوسکتی تھیں،ان میں ایک یہ بھی ہے کہ ممتاز شیریں تعلیم یافتہ خاتون تھیں،بہت سی زبانوں پر انھیں قدرت حاصل تھی اور عالمی ادب کا انھوں نے مطالعہ بھی کیا تھا،اس کی مدد سے نہ صرف انھوں نے اچھے افسانے لکھے بلکہ اعلیٰ درجے کی تنقیدی مضامین بھی لکھ سکیں۔''

اگر دیکھا جائے تو ممتاز شیریں کے افسانوں میں روشن خیالی اور زندگی کے خوشگوار رخوں کی عکاسی ملتی ہے،ممتاز شیریں افسانہ نگار ہی نہیں افسانوں کی ناقد بھی تھیں۔لہٰذا انھوں نے شعوری طور پر اپنے افسانوں میں ان موضوعات سے پہلوتہی کی جو ان کی معاصر خواتین لکھنے والیوں کا خاص موضوع تھا۔ممتاز شیریں کے افسانوں میں ترقی پسند تحریک کے اثرات موجود ہیں لیکن انھوں نے ترقی پسند لکھنے والوں پر اعتراض بھی کیا ہے۔(۷۰)''ممتاز شیرین نے ترقی پسندوں پر بار بار اعتراض کیا،ان کے طرزِ عمل اور طریقہ کار کو ہدف ملامت بنایا،اس کے باوجود یہ کہنا پڑے گا کہ وہ خود اول درجے کی ترقی پسند تھیں،انھوں نے اس مخصوص عقیدے کو کسی غلط فہمی کے پس پردہ نہیں اپنایا بلکہ اس کا عمیق مطالعہ کر کے ایک نتیجے پر پہنچی تھیں۔اس لئے ان کی تحریروں پر باوجودیکہ اتنے بہت سے اعتراضات ہوئے لیکن وہ ہر لحاظ سے ترقی پسند ہیں۔''

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ انھیں ترقی پسند کہا گیا ہے۔جس سے اختلاف بھی کیا جاسکتا ہے۔لیکن اس سے یہ ضرور معلوم ہوتا ہے کہ انھوں نے ترقی پسند افسانوں کی قائم کردہ روایات سے استفادہ کیا ہے اور نئے تجربات بھی کئے ہیں۔(۷۱)''ان فنی تجربوں کی ہمارے افسانوی ادب میں بڑی قدروقیمت ہے بلکہ یہ تو ان کا ایسا ہدیہ ہے جو اب ہمارے لئے فنی ورثے کی حیثیت رکھتا ہے،جن کی روشنی میں قلم کار نئی منزل کا پتہ لگا سکتا ہے۔بہرحال ممتاز شیریں کی افسانوی متاع کو اب بھی نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔انھوں نے فن سے محبت کی ہے، بڑی ریاضت سے افسانے لکھے ہیں اور یہ ریاضت کبھی رائیگاں نہیں جاسکتی۔''اس میں کوئی شک نہیں کہ انھوں نے تکنیکی تجربوں سے اردو افسانے کی سرحدوں کو وسیع کیا ہے اور پھر افسانوں کی تنقید نگار کے اعتبار سے بھی ان کی حیثیت مسلم ہے۔ڈاکٹر انوار احمد کہتے ہیں (۷۲)''میرا خیال ہے کہ ممتاز شیریں کی تنقید کا رتبہ ان کے افسانے سے بلند ہے۔''

اشفاق احمد کا نام اردو افسانوں کا ایک اور اہم نام ہے۔اشفاق احمد کا افسانوی سفر رومان سے شروع ہوا،دراصل محبت،خلوص اور نرم و نازک احساسات کی ترجمانی کو اشفاق احمد کے فن کی اساس کہا جاسکتا ہے۔(۷۳)''اصل میں اشفاق احمد کے فلسفۂ حیات کا محور محبت ہے۔''اس میں کوئی شک نہیں کہ محبت ان کے افسانوں کا موضوع خاص ہے،وہ محبت کے صدہا رنگوں کو زبان کی فطری سادگی اور خلوص کی شدت کے ساتھ پیش کرتے ہیں۔انھوں نے پنجابی لفظوں کو بھی اپنے افسانوں میں خوبی کے ساتھ استعمال کیا ہے۔(۷۴)''پنجاب کی

نمائندگی اشفاق احمد کی کہانیوں میں بڑی خوبصورتی سے ہوتی ہےمگر ان کی کامیابی یہ ہے کہ پس منظر کبھی کہانی پر چھانے نہیں پاتا۔ اس قدر اعتماد کے ساتھ تراش خراش کے افسانہ نگار ہمارے ہاں کم ہیں۔''

اشفاق احمد نے رومانیت اور عشق و محبت کے دائرے سے قدم بڑھا کر تصوف اور روحانیت کی روایت سے استفادہ کیا ہے۔ اشفاق احمد کا افسانہ گڈریا فسادات پر لکھے گئے افسانوں میں خاص طور پر قابل ذکر افسانہ ہے۔ (۷۵) ''اشفاق احمد نے 'گڈریا' جیسا کامیاب افسانہ کوئی نہیں لکھا لیکن ان کے دوسرے افسانوں میں بھی وسعت اور گہرائی نہیں تو اجلے پن کا احساس ضرور ہوتا ہے۔'' 'گڈریا' میں اشفاق احمد کا فن انتہائی بلندیوں کو چھوتا نظر آتا ہے۔ داؤجی کا کردار ایک ایسے ہندو کا کردار ہے جو مومنانہ صفت رکھتا ہے۔ جسے علم سے عشق ہے اور وہ معلم کے ایک ایسے اعلیٰ مقام پر فائز ہے جہاں تقدس اور طہارت کی روشنی اس کے گرد نور کا ہالہ بناتی ہے۔ ایثار، قربانی، خاکساری، بےنفسی اور ساتھ ہی صبر اور شکر داؤجی کے کردار کے نمایاں پہلو ہیں۔ اگرچہ اسے ایک مثالی کردار کہا گیا ہے۔ (۷۶) ''میں اس بات سے انکار نہیں کرتا کہ داؤجی کے کردار کی تشکیل میں آئیڈیلزم کا بڑا حصہ ہے۔'' لیکن اس مثالی کردار میں انسانیت اور محبت کا رنگ اتنا گہرا اور پرتاثیر ہے کہ اردو افسانے میں اس کی مثال نہیں ملتی۔ گڈریا کا اختتام انتہائی اثرانگیز ہے اور اپنے اندر بہت سے سوال بھی چھپائے ہوئے ہے۔ (۷۷) ''کلمہ پڑھ پنڈتا اور داؤجی آہستہ سے بولے کونسا؟ رانو نے ان کے ننگے سر پر ایسا تھپڑ مارا کہ وہ گرتے گرتے بچے۔ رانو بولا، سالے کلمے بھی کوئی پانچ سات ہیں۔ جب وہ کلمہ پڑھ چکے تو رانو نے اپنی لاٹھی ان کے ہاتھ میں تھما کر کہا، چل بکریاں تیرا انتظار کرتی ہیں اور ننگے سر داؤجی بکریوں کے پیچھے یوں چلے جیسے لمبے لمبے بالوں والا افریدا چل رہا ہو۔'' آغاز سے انجام تک گڈریا ایک بھرپور افسانہ ہے اور تصوّف کی وہ روایت جو صدیوں سے برصغیر میں مذہبی تفریق سے مبرا انسان دوستی اور محبت کے پرچار کا باعث رہی ہے، گڈریا میں اس کے اثرات پوری طرح واضح نظر آتے ہیں۔

بانو قدسیہ خواتین افسانہ نگاروں کے اس گروہ سے تعلق رکھتی ہیں، جن کے فن کی شناخت فنی خلوص، ریاضت اور انسان دوستی ہے۔ انسانی جذبوں اور انسانی رشتوں کا احترام ان کی اہم ترین خصوصیت ہے۔ ان کے یہاں رومان کے ساتھ روحانی اقدار کی آمیزش بھی ملتی ہے۔ انھوں نے اکثر رمزیت اور تہہ داری کے پردے میں اقدار کی شکست و ریخت اور معاشرے میں جڑ پکڑنے والے مفسدات کو موضوع بنایا ہے۔ ان کے یہاں روحانیت اور تصوف کے اثرات بھی بڑے نمایاں ہوکر سامنے آتے ہیں۔ بانو قدسیہ نے پاکستانی معاشرے میں اخلاقی انحطاط اور زوال انسانیت کے بڑھتے ہوئے اثرات کو نہایت خلوص اور فنی سلیقے سے موضوع بنایا ہے۔ انتظار حسین اس دور کے اہم افسانہ نگار ہیں۔ (۷۸) ''قیام پاکستان کے نتیجے میں برعظیم میں جو سیاسی تبدیلی ہوئی اس نے تہذیب اور تہذیبی شعور کو بھی نئے حالات سے دوچار کیا۔ خصوصاً پاکستانی افسانہ نگاروں نے تہذیبی اقدار کی شکست و ریخت کو شدت سے محسوس کیا۔ مسلمانوں کی ایک تہذیب جو پیچھے رہ گئی اس کا جو حشر ہوا اس کا احساس و شعور قیام پاکستان کے بعد سامنے آنے والے افسانہ نگاروں میں شدید نظر آتا ہے۔ خصوصیت کے ساتھ انتظار حسین نے اس موضوع کو اپنے افسانوں کا خاص میدان بنایا، ان کے ہاں مسلمانوں کی گزشتہ تہذیب کی مرثیہ خوانی ملتی ہے۔ انتظار حسین جیسے پاکستانیوں کے لئے اپنی تہذیب، اپنا ماحول اور اپنی فضا کو سرحد کے اس پار چھوڑ آنا یقیناً بہت بڑا المیہ تھا۔ انتظار حسین اس سے متاثر ہوئے وہ اس کے مرثیہ خواں ہیں لیکن انھوں نے اپنے افسانوں میں پاکستان کے نئے معاشرے اور اس کے مسائل کو بھی جگہ دی ہے اور اس اعتبار سے دیکھا جائے تو وہ ایک صحیح پاکستانی افسانہ نگار ہیں۔ جن ذہنی اور تہذیبی عوامل نے پاکستان کی تخلیق

میں حصہ لیا تھا اور پاکستانی معاشرے میں اس کی جو صورت ہے اس کو انتظار حسین نے اپنے افسانوں میں گہرے معاشرتی اور تہذیبی شعور کے ساتھ پیش کیا ہے۔''

تقسیم کے بعد ابھر کر سامنے آنے والے افسانہ نگاروں میں انتظار حسین کا نام کئی اعتبار سے منفرد نام ہے۔ انتظار حسین نے اردو افسانے کی روایات سے تعلق رکھتے ہوئے بھی بیان کے نئے پہلو نکالے ہیں۔ انھوں نے تقسیم کے بعد ذہنوں میں پیدا ہونے والی الجھنوں کو بھی اپنے فنی ترتیب میں ایک رخ دیا ہے۔ (۷۹) ''قیام پاکستان کے بعد منظر عام پر آنے والے افسانہ نگاروں میں انتظار حسین ایک اہم نام ہے۔ لیکن انھیں ان معنوں میں جدید اور روایت شکن نہیں کہا جا سکتا جن معنوں میں انور سجاد یا رشید امجد کو۔ انتظار حسین نے روایتی اور بیانیہ اسلوب سے انحراف کرنے کے باوجود افسانے کی کلاسیکی روایات سے خصوصاً افسانے کے بنیادی عنصر یعنی افسانویت سے انحراف نہیں کیا اور علامتی اور داستانی اسلوب کو اپنانے کے ساتھ ساتھ افسانویت کو بھی برقرار رکھا۔ یہی وجہ ہے کہ انتظار حسین جدید افسانہ نگاروں میں سب سے زیادہ مقبول ہیں۔ انتظار حسین کو اگر حقیقت پسند اور جدید علامتی افسانے کی درمیانی کڑی قرار دیا جائے تو شاید غلط نہ ہو۔ اس لئے کہ انتظار حسین کا اگر ایک جانب اردو کی کلاسیکی روایت سے گہرا تعلق ہے تو دوسری جانب قیام پاکستان کے بعد منظر عام پر آنے والے افسانہ نگاروں خصوصاً جدید حسیت کے حامل افسانہ نگاروں کی نسل سے گہرا رشتہ۔ یہی وجہ ہے کہ وہ جدید حسیت کے حامل ہونے کے باوجود اسلوب کے اعتبار سے جدید نہیں ہیں۔''

مذکورہ بالا اقتباس کی روشنی میں انتظار حسین کے افسانے روایت کے تسلسل کا حصہ بھی ہیں اور جدید افسانے کے پیشرو کی حیثیت سے بھی ان کی اہمیت ہے۔ 'گلی کوچے' ان کا پہلا افسانوی مجموعہ ہے۔ (۸۰) ''گلی کوچے کے افسانوں کے سارے کردار سوگ کی حالت میں ہیں، وہ اکھڑے ہوئے جڑوں سے محروم معاشرت کے نظام نسبتی کی کشش سے آزاد، آنکھوں میں تعبیر کی کرچیاں لئے مانوس سے نامانوس اور معلوم سے نامعلوم کی طرف نہیں بلکہ اجنبی سے آشنا کی طرف سفر کرتے دکھائی دیتے ہیں۔''

'گلی کوچے' کے افسانے ماضی کی یادوں اور ہجرت کے کرب کے عکاس ہیں۔ قیوما کی دکان، عقیلہ خالہ، روپ نگر کی سواریاں اچھے افسانے ہیں۔ خاص کر 'بن لکھی رزمیہ' ایک ناقابل فراموش افسانہ ہے۔ بچھوا کا کردار بھی ایک یادگار کردار ہے۔ قادر پور کا بچھوا پاکستان پہنچنے کے بعد اپنے سارے دم خم پیچھے چھوڑ آیا تھا۔ (۸۱) ''قادر پور میں تو بچھوا کی زندہ شخصیت بھی افسانے کا کردار نظر آتی تھی لیکن یہاں آکر اس میں کچھ نئی پیچیدگیاں پیدا ہوتی جا رہی ہیں، میں نے بچھوا کو ہمیشہ غم عشق میں مبتلا پایا تھا، اسی انداز میں، میں نے اپنے ناول کا کردار تصور کیا تھا لیکن اب دیکھ رہا ہوں کہ وہ غم عشق سے زیادہ غم روزگار میں مبتلا ہے۔'' قیام پاکستان کے بعد مہاجرین کے لئے تلاش روزگار اور سر چھپانے کی جگہ کا مسئلہ ایک بھیانک سوال کی طرح ان پر مسلط رہا۔ بچھوا کی وہ حاکمانہ شان، دبدبہ اور لاگ ڈانٹ قادر پور میں جس کی دھاک بیٹھی ہوئی تھی پاکستان میں قدم رکھتے ہی داستان پارینہ بن گئی۔

'گلی کوچے' کے سارے افسانے بیانیہ اور کہانی کے فنی مطالبات کے مطابق ہیں۔ لیکن انتظار حسین کا فن تجربوں کی منزل سے گزرا ہے۔ ہجرت کے کرب اور ماضی کی یادوں کے علاوہ انتظار حسین کے افسانوں میں تاریخ، تہذیب، اساطیر اور ملفوظات کو علامت کے پیرائے میں بیان کرنے کا رنگ بھی نمایاں ہے۔ خاص طور سے ملی جلی ہندوستانی تہذیب و ثقافت کے نشانات بھی نمایاں نظر آتے ہیں۔ انتظار حسین کے افسانے کہانی کی بنیادی عنصر سے خالی نہیں۔ (۸۲) ''انتظار حسین اور کہانی لازم و ملزوم ہیں۔ قصے کہانی کا خمیر اور انتظار کی

اصل دو جدا چیزیں نہیں، منٹو اور غلام عباس کے بعد وہ پاکستان میں اردو افسانے کی کائنات کا تیسرا اہم کردار ہے۔ اسے انفرادیت کی تمنا ترقی پسند تحریک سے دور لے گئی۔ محمد حسن عسکری اور حلقۂ ارباب ذوق کے اثرات نے اس فاصلے کو بڑھایا لیکن اس سے انکار کرنا حقیقت کا منہ چڑانا ہوگا کہ انتظار حسین کے ہاں پاکستانی سیاست کے نشیب و فراز اور سماجی تغیرات کی گواہی موجود ہے۔ گویا وہ آج کا شاہد ہے۔ یہ اور بات ہے کہ وہ اس کی شہادت باانداز دیگر دیتا ہے۔ انتظار حسین کے ہاں سفر ایک استعارہ ہے جو انسان کا مقدر ہے اور جو خود اسے اپنے بچپن سے انسان کے بچپن تک لے گیا ہے۔ وہ بار بار ماضی کی طرف پلٹتا ہے مگر حال کی خاطر، اپنے عہد کے آشوب کو سمجھنے کی خاطر اور اپنے اجتماعی وجود کی کرچیاں چننے کی خاطر۔''

انتظار حسین نے اپنے افسانوں میں کہانی پن اور ابلاغ کی اہمیت کو باقی رکھا ہے۔ اس کی بناء پر کہا جاسکتا ہے کہ (۸۳)''آج کے دور میں ذات کے ٹوٹ پھوٹ کے مسئلے کے متعدد ابعاد اکثر لکھنے والوں کا موضوع ہیں۔ انتظار حسین کے کئی افسانوں کا مرکزی نکتہ یہی ہے۔ لیکن ان کا رشتہ دھندلی ہوتی ہوئی تہذیبی روایت سے قائم ہونے کے ساتھ ساتھ ماضی بعید بھی ان کے لئے کشش کا حامل ہے اور یوں وہ الف لیلیٰ، آگ کا دریا، کتھا سرت ساگر کو اپنے ہی زمانے کی تخلیقی روایت سمجھتے ہیں۔ انتظار حسین نے اپنے فن کو نمایاں کرنے کے لئے اپنے سے کچھ پہلے کی حقیقت پسندانہ تخلیقی روایت کو رد کرنے کی کوشش ضرور کی ہے لیکن وہ اسے اپنے راستے سے ہٹانے میں کامیاب نہیں ہوئے، اس کے اثرات ان کی تحریروں میں اس حد تک ملتے ہیں کہ وہ خود بھی سماجی صورتحال کو بنیادی اہمیت دیتے ہیں اور اسی نے ان کے افسانوں کو موہومیت سے بچالیا ہے۔''

انتظار حسین کا ترقی پسند تحریک سے تعلق تھا اور ترقی پسند مصنفین کے جلسوں میں وہ اپنے افسانے پیش کرتے تھے۔ (۸۴)''آخری افسانہ انجمن ترقی پسند مصنفین کے جلسہ میں پڑھا گیا، باقی افسانوں میں سے ایک کو چھوڑ کر سب کے سب حلقۂ ارباب ذوق لاہور کے جلسوں میں سنائے گئے۔''

(۸۵)''اس بات سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ انتظار حسین جدید مختصر افسانے کی اہم شخصیت ہیں، اپنی افسانہ نگاری کے اس طویل عرصے میں ان کا فن کئی طرح کے تجربوں سے گزرا، کبھی تصوف کی منزل آئی، کبھی اس پر فلسفیانہ رنگ چڑھا، کبھی وہ شاعری سے قریب تر ہوا، کبھی اس میں اقبال کے نظریات کی جھلکیاں نظر آئیں، کبھی روسی ادیبوں خصوصاً ترگنیف اور ٹالسٹائی کی حقیقت پسندی ان کے فن پر اثر انداز ہوئی، کبھی کافکا کے مسئلہ تناسخ نے انتظار حسین کو دعوت فکر دی۔'' یہ حقیقت ہے کہ ان کے فن میں زمانے کی بدلتی ہوئی رفتار اور تقاضوں سے ہم آہنگی کا احساس ملتا ہے۔ لیکن وہ حقیقت نگاری کے راستے سے گزر کر علامت اور اشاریت کی منزل تک پہنچے ہیں اور حقیقت نگاری سے ان کا تعلق اب تک باقی ہے۔

اردو افسانے میں حقیقت نگاری کی روایت شوکت صدیقی تک کے جائزے کے سلسلے میں ہم دیکھتے ہیں کہ آغاز سے دورِ جدید تک حقیقت نگاری نے کئی راستے بدلے، نئی نئی صورتوں میں جلوہ گر ہوئی، جنسی نفسیات اور تصوف اور رومانیت کے اجزاء اور عناصر بھی حقیقت کے اظہار کی مختلف صورتیں ہیں۔ ان میں حقیقت سے کنارہ کشی نہیں ملتی لیکن حقیقت نے نئے پیرائے ضرور اختیار کئے ہیں۔ ان لکھنے والوں نے بھی اپنے گرد و پیش کی زندگی معاشرتی انتشار اور فرد کی ذہنی اور جذباتی کشمکش کو پیش کیا ہے۔ (۸۶)''افسانہ جیسے جیسے ارتقائی منازل طے کرتا گیا اس میں کچھ تبدیلیاں رونما ہوتی گئیں۔ حقیقت نگاری کی شکل بھی بدلی، جب افسانے میں خارجی مسائل کی جگہ داخلی مسائل کا

رجحان عام ہوا تو حقیقت نگاری کے قدم ڈگمگاتے ہوئے محسوس ہوئے۔ حقیقت نگاری کی جگہ علامتوں اور استعاروں نے لے لی۔ مگر یہ کہنا مناسب نہ ہوگا کہ حقیقت نگاری افسانے سے یکسر غائب ہوگئی، ہاں اس کی شکل اور ہیئت یقیناً بدل گئی۔'' حقیقت نگاری کے سلسلے میں بھی اردو افسانے نے قدم آگے بڑھایا ہے اور کہانی کے بنیادی عناصر کو باقی رکھتے ہوئے عصری زندگی کے ہر پہلو، فرد کی ذہنی اور نفسیاتی الجھنوں، قومی اور بین الاقوامی حالات، سیاسی اتار چڑھاؤ غرض اپنے سامنے پھیلی ہوئی زندگی کی وسعتوں کو سمیٹنے کی کوشش کی ہے، اس ضمن میں متعدد افسانہ نگاروں کے نام ہمارے سامنے آتے ہیں۔

جن افسانہ نگاروں کے یہاں زندگی اور فن کا انبساط نظر آتا ہے، ان میں ظہیر بابر، جوگندر پال، قاضی عبدالستار، جمیلہ ہاشمی، غیاث احمد گدی، کلام حیدری، آغا بابر، غلام الثقلین نقوی، مسعود مفتی، الطاف فاطمہ، رضیہ فصیح احمد، رشیدہ رضویہ، آغا سہیل، امّ عمارہ، زین العابدین، محمود واجد، غلام محمد الیاس گدی، فرخندہ لودھی، خالدہ اصغر، افسر آزر، تقی حسین خسرو، مسعود اشعر، سلطان جمیل نسیم، اقبال متین، اقبال مجید، اعجاز راہی، مظہر الاسلام، آثم مرزا، منشا یاد، احمد یوسف، رشید امجد، علی حیدر ملک، شاہد کامرانی، اے خیام، نورالہدیٰ سیّد، سعیدہ گزدر، احمد سعدی، فردوس حیدر، یونس جاوید، شکیلہ رفیق، احمد زین الدین، ڈاکٹر مشرف احمد، نعیم آروی، زاہدہ حنا، احمد ہمیش، نسیم سترکھی، ایوب جوہر، بلراج مین را، مرزا حامد بیگ، سمیع آہوجہ، شمشاد احمد، شام بارک پوری، ابدال بیلا، ڈاکٹر آصف فرخی، امراؤ طارق، فہیم اعظمی، شہناز پروین، گلنار آفریں اور متعدد دوسرے لکھنے والوں نے ترقی پسندانہ نقطۂ نظر کی پیروی بھی کی اور نئے اسالیب اور نئے طرز احساس کے ساتھ اردو افسانے کے کارواں کو آگے بڑھایا۔ یہ لکھنے والے کسی نہ کسی صورت میں حقیقت نگاری کی اس روایت سے بھی متاثر ہیں جنھیں شوکت صدیقی نے پروان چڑھایا۔

افسانہ اور ناول نگاری کے نئے رجحانات جدیدیت اور حقیقت نگاری کے نئے پیرائے

اردو کے جدید افسانوی ادب میں جو رجحانات جدید افسانہ نگاروں کے یہاں ملتے ہیں وہ مغربی ادب کے اثرات کا نتیجہ ہیں۔ سب سے پہلے ان رجحانات کی جو تعریف انسائیکلو پیڈیا آف بریٹانیکا میں کی گئی ہے اس پر ایک نظر ڈالنے کے بعد ہمارے یہاں جدید افسانہ نگاروں نے ان رجحانات اور تحریکات سے جو اثرات قبول کئے اس پر مزید گفتگو کریں گے۔

علامت نگاری Sambolism :

انسائیکلو پیڈیا آف بریٹانیکا کے مطابق علامت نگاری کی تعریف یہ ہے(۸۷)''علامت نگاری کی منطق یہ ہے کہ اس میں مخصوص علامتیں اور اشارے استعمال کئے جاتے ہیں اور جو جملوں کے ہیئتوں کے ذریعہ موضوع کا اظہار کرتے ہیں۔ سمبولیسٹس (Symbolists) سے مراد فرانسیسی لکھنے والوں کا ایسا گروہ ہے جو اپنے آپ کو اسٹیفن ملارمے (Stephane Mallarme) اور پال ورلین (Paul Verlaine) کا شاگرد سمجھتے تھے۔ جن کا زمانہ تقریباً (1885-1895) کے درمیان کا زمانہ رہا ہے۔

انھوں نے پارناسین شاعری(Parnassian Poetry)، حقیقت پسند تھیٹر اور نیچرلسٹ ناول کے خلاف ردِ عمل کا اظہار کیا تا کہ علامتوں کے ذریعہ زندگی کی سرّیت کو ظاہر کیا جائے۔

تمام علامت نگاروں نے پارناسین(Parnassian) کے تصورفن برائے فن اور تکنیکی تکمیلیت کو باقی رکھا لیکن انھوں نے پارناسین کے تخیل کو رد کر دیا۔ انھوں نے اس پر زور دیا کہ فن کو زیادہ رمزیہ، اشاراتی اور پنہاں ہونا چاہئے۔ ملارمے نے جس ایجاد اور اختراع کو ترقی دی تھی اس کی بنیاد پر علامت نگار یہ دعویٰ کرتے تھے کہ آخر کار فرانسیسی شاعری نے عروض کی کلاسیکی پابندی سے رہائی حاصل کر لی ہے۔

فکشن میں علامت نگاری کا حصہ کم معنویت کا حامل رہا ہے لیکن (1884) میں جے کے ہیس مین (J.K. Huysmans) کی کتاب اے ربورس (A Rebours) نے عوام کی توجہ ملارمے کی طرف مبذول کی اور (1888) میں ایڈورڈ ڈیوجارڈن (Edouard Dujardin) کی کتاب لیس لوری ریس سونٹ کوپس (Les Lauriers Sont Coupes) نے جمیس جوائس (James Joyce) کو متاثر کیا۔ علامت نگاری نے عالمی ادب پر اپنے نقوش مرتسم کئے ہیں۔

تجرید اور تجریدیت Abstract and Abstraction :

انسائیکلو پیڈیا آف بریٹانیکا کے مطابق تجرید اور تجریدیت کی تعریف یوں کی گئی ہے(۸۸)''کئی اشیاء کچھ خصوصیات اور رابطے ایسی رکھتی ہیں جنھیں مشترک کہا جاسکتا ہے اور جنھیں ایک مناسب نام دیا جاسکتا ہے، اس طریقے کو عام طور پر تجرید کا طریقہ کہتے ہیں۔ تجرید کسی ایسی چیز میں بھی پائی جاسکتی ہے جس کو مشاہدے کے ذریعے دریافت کیا جاسکتا ہے کہ وہ دوسری اشیاء یا رابطوں کے ساتھ کچھ مشترک خصوصیات رکھتی ہیں۔ تجریدی فن بیسویں صدی کی غیر شکلی مصوری اور بت تراشی کا اظہار ہے۔ تجریدی فن موضوع کی کلیتاً نفی ہے اور تماماً جمالیاتی عناصر پر اس کا انحصار ہے۔ دوسری عالمگیر جنگ کے بعد تجریدیت زیادہ پھیلی اور اس کی اہمیت ایک جاری رہنے والے رجحان کی

خصوصیت کے طور پر ماڈرن آرٹ میں ظاہر ہوئی۔‘‘

اظہاریت Expressionism :

انسائیکلو پیڈیا آف بریٹانیکا کے مطابق اظہاریت کی تعریف یوں ہے (۸۹)’’اظہاریت...... یہ اصطلاح پہلے مجموعی طور پر موڈرن پینٹنگ کے ابتدائی دور کو تاثریت سے امتیاز دینے کے لئے استعمال کی گئی۔ اب اسے دوسری ہئتوں کے بیان کے سلسلے میں خاص طور سے جرمن ڈرامے (14-1924) تک وسعت دے دی گئی ہے۔ اس کی رسائی ذاتی اور وجدانی ہے۔ موضوع اور تکنیک فنکار کے جذبات کے تابع ہوتے ہیں، یہ ایک تحریک کے بجائے ایک فرد کا فن ہے۔ یہاں شدّت جذبات کے مؤثر اظہار کی تلاش دوسرے تمام خیالات پر حادی ہے۔ ہئت اور رنگ کا موثر اظہار، ان کو بگاڑنا یا بڑھانا، شدت پیدا کرنے کے عمل میں مدد دیتا ہے۔ اگر چہ یہ رجحانات ہمیشہ موجود رہے ہیں اور ان کی مثالیں **Mathis Gothardt Neithardt, Albrecht Altdorfer** اور **El Greco** اور لاتعداد دوسروں کے یہاں ملتی ہے۔

جدید مصوری میں ذات کو مرکزی حیثیت دینے کے رجحان سے حقیقت پسندی کو رد کرنے میں مدد ملی ہے اور اظہاریت کے اس طریقے کی ہمت افزائی کی ہے جو بلاشبہ موجودہ جدید عہد سے تعلق رکھتا ہے۔‘‘

ماورائے حقیقت Surrealism :

انسائیکلو پیڈیا آف بریٹانیکا کے مطابق ماورائے حقیقت کی تعریف یہ ہے (۹۰)’’ماورائے حقیقت یا سرریلزیم فنون میں ایک وسیع انقلابی تحریک ہے جسے شاعر آندرے بریٹن (Andre Breton) نے پروان چڑھایا۔ یہ لفظ بذاتِ خود شاعر Guillaume Apollinaire کی ایجاد ہے اور اس تحریک کے بہترین دن خاص طور پر پیرس میں (1918-1939) عیسوی تک رہے۔ یہ روایت اور اس کی تمام صورتوں پر حملہ آور ہوئی، یہ تحریک اس خیال کو شدت کے ساتھ پیش کرتی تھی کہ ذہن اور لاشعور جو فنٹاسیز اور خوابوں کی دنیا میں ظاہر ہوتا ہے، ایک ایسی حقیقت رکھتا ہے جو کہ ظاہری دنیا سے بالاتر ہے۔ سری یلسٹوں (Surrealists) کے اظہار کا مقصد ان دو دنیاؤں میں ایک وحدت پیدا کرنا تھا تا کہ ایک مافوق الحقیقت کا اظہار ہو سکے۔ یہ نظریہ بہت کچھ سگمنڈ فرائڈ کی تحقیقات پر مبنی ہے۔ انھوں نے ذہن اور لاشعور کو کریدنے کی تکنیک کے ذریعہ انسانی اطوار کی آخری سچائی کو جاننا چاہا۔ ان کا سری یلسٹوں کی انسانی شخصیت کی گہرائیوں کو جاننے کی ناقابل اختتام کوشش سے موازنہ کیا جاسکتا ہے تا کہ تخیل کے ناقابل اختتام، سرچشمے تخیل کے ذریعے جاننے کی کوشش کی جائے۔‘‘

وجودیت Existentialism :

انسائیکلو پیڈیا آف بریٹانیکا کے مطابق وجودیت کی تعریف یہ ہے (۹۱)’’وجودیت ایک ایسے فلسفیانہ رجحان یا انداز کا نام ہے جو جرمنی میں جنگ عظیم اوّل کے چند سالوں بعد ظاہر ہوا اور پھر فرانس اور اٹلی میں پھیلا۔ چنانچہ جنگ عظیم دوم کے بعد یہ نہ صرف علمی حلقوں میں مؤثر ہوا بلکہ ادبی حلقوں اور نیم مقبول پریس میں بھی وسیع طور پر معرض گفتگو میں آیا۔ چونکہ وجودیت ایک فلسفیانہ مکتبۂ خیال کے بجائے ایک رجحان یا انداز ہے اس لئے اس کے ایسے اصول جو اس کے تمام شارحوں کے یہاں مشترک ہوں کم ملتے ہیں۔ لیکن اسے بجا طور

پر دنیا کے بارے میں اور عمل کی صورتوں اور تصورات کے خلاف احتجاج سمجھا جاسکتا ہے۔ اس میں انفرادی طور پر انسانوں کو تاریخی قوتوں کا بے بس کھلونا سمجھا جاتا ہے یا انھیں فطرت کی قوتوں کے باقاعدہ عمل کے جبر کا پابند سمجھا جاتا ہے۔

تمام وجودیت پسند لکھنے والے کسی نہ کسی طور پر انسانی شخصیت کی اہمیت اور آزادی کا اثبات کرنے کی کوشش کرتے ہیں، وہ سب انسانی فطرت میں تعقل کے بجائے ارادے کو اہمیت دیتے ہیں۔ اس کا ایک نتیجہ یہ ہے کہ ان میں سے بعض نے اپنے خیالات کے اظہار کے لئے دوسرے ذرائع کے ساتھ ساتھ ناول اور ڈرامے کی طرف بھی توجہ کی۔ اکثر وجودی لکھنے والے ہالینڈ کے مفکر (1855-1813) سورن کیرک گارڈ (Soren Kierkegaard) سے متاثر ہوئے۔ کیرک گارڈ (Kierkegaard) سے وجودیت کے لفظ کا آغاز ہوتا ہے جسے اپنی زندگی میں نظر انداز کیا گیا لیکن بعد میں اس کا بہت زیادہ اثر جرمنی میں (1914-1909) میں اشاعت کے بعد ہوا۔ خاص طور سے کیرک گارڈ (Kierkegaard) سے وجودیت کے لفظ نے معنی حاصل کئے اور اب اسے وجودیت کے فلسفے میں ایک تکنیکی اصطلاح سمجھا جاتا ہے۔ وجودیت ایک جرمن لفظ کا ترجمہ ہے، اس لفظ سے اس بات پر زور دیا جاتا ہے کہ ہر منفرد شخص ایک ایسی الگ حیثیت رکھتا ہے کہ جس کی کسی مابعد الطبعیاتی یا سائنسی سسٹم کے ذریعہ تشریح نہیں کی جاسکتی۔ وہ ایسا شخص ہے جو انتخاب کرتا ہے اور ایسا شخص ہے جو سوچتا اور غور وفکر کرتا ہے، وہ آزاد ہے اور چونکہ وہ آزاد ہے اس لئے غم سہتا ہے۔

1943 میں جین پال سارتر (Jean Paul Sartre) کی کتاب (Lietre Et Le Neant) نے وجودیت کی جمالیاتی صورت کو فروغ دیا اور اس کے ناول اور ڈراموں میں ان خیالات کو آزادانہ طور پر ترقی دی گئی۔ سارتر کی تصانیف کی بنیاد وہ امتیازات ہیں جو شعور نہ رکھنے والی ہستیوں کے درمیان جن کے لئے کہا جاتا ہے کہ وہ اپنے اندر جیتے ہیں اور ان باشعور لوگوں میں ہیں جو حال کے وقت اور زمانے سے بالاتر ہو کر اپنے لئے وجود رکھتے ہیں لازمی طور پر آزاد ہیں۔''

مغربی ادب کے بعض نئے رجحانات جدیدیت کی لہر کی صورت میں ہمارے افسانوی ادب میں ظاہر ہوئے۔ ترقی پسند تحریک نے حقیقت نگاری کی جس روایت کو فروغ دیا تھا ۱۹۵۵ء کے بعد بعض جدیدیت پسندوں نے اس سے انحراف کیا۔ (۹۲) ''ادب میں جب بھی کسی نئے رجحان کی بنیاد پڑتی ہے تو اس کا باعث انسان اور کائنات، حقیقت و ماورائے حقیقت، خارج باطن اور حسن واقدار کے بدلتے ہوئے تصورات ہوتے ہیں۔ جب بھی ہم کسی فنی تخلیق کا تجزیہ اور قدر تعین کرتے ہیں تو ہمت اور اسلوب کے ساتھ ساتھ جن بنیادی مسائل پر غور کیا جاتا ہے وہ یہ ہوتے ہیں کہ زندگی، حقیقت اور اقدار کے بارے میں ادب کا نقطۂ نظر یا رویہ کیا ہے؟ اور سب سے اہم سوال یہ ہے کہ انسان کا اصل چہرہ کونسا ہے؟ نوری یا ناری، وجود اور جوہر میں کس کو اولیت حاصل ہے؟ جبر و اختیار اور مشیت ایزدی کی کشمکش سے وہ کیسے نبرد آزما ہوتا ہے؟ ان ہی بنیادی عناصر کی تغیر پذیر شعور اور از سر نو تنظیم کے باعث ادب اور فن میں نت نئے رجحانات پرورش پاتے ہیں۔'' ادب میں رجحانات کا دائرہ وقت کے ساتھ وسیع ہوتا رہا ہے۔

ترقی پسند افسانوی ادب میں معاشرے کو اہمیت حاصل تھی لیکن جدیدیت کے رجحان نے فرد کو زیادہ اہمیت دی۔ اس کے علاوہ برصغیر میں آزادی کے بعد غیر معمولی تبدلیاں نمایاں ہوئیں، نئے مسائل پیدا ہوئے، پھر ایک بات یہ بھی تھی کہ ترقی پسند تحریک کے نمایاں افسانہ نگاروں نے افسانے کے فن کو جس عروج پر پہنچا دیا تھا اس کے بعد نئے آنے والوں کے لئے اپنی راہ نکالنا آسان نہ تھا۔

ترقی پسند افسانہ نگاروں نے مغربی افسانوی تکنیک اور اسالیب کو اس فنکاری سے برتا تھا کہ اس میں اضافہ کرنا نئے افسانہ نگاروں

کو محال معلوم ہوتا تھا۔ جہاں بعض نئے افسانہ نگاروں نے ترقی پسندانہ روایت سے اپنا تعلق قائم رکھا تھا وہاں بعض نے ترقی پسند تحریک کے خلاف ردِ عمل کا اظہار بھی کیا۔ ترقی پسندانہ رجحانات سے الگ ہونے والے افسانہ نگاروں نے ترقی پسند افسانے کے موضوعات اور مسائل سے پیدا ہونے والی یکسانیت کی شکایت کی۔ (۹۳) ''ایک طرف ہمارے ملک میں ترقی پسند تحریک ملک کے سیاسی انتشار کی نذر ہو گئی دوسری طرف اس کی فارمولوں میں ڈھلی ہوئی تحریریں خود اپنے مقاصد کی شکست کا باعث بن گئیں کیونکہ ادبی جمالیات کے بغیر افادیت اور افادیت کے بغیر ادبی جمالیات دونوں اپنے دائرہ عمل میں ناکام رہتی ہیں۔''

جدیدیت کے رجحان کے پیچھے مغربی ادب کے بعض اثرات بہت نمایاں نظر آتے ہیں۔ ہمارے افسانوی ادب نے مغرب کے اثرات ہمیشہ قبول کئے ہیں۔ 'انگارے' کے افسانہ نگاروں کے یہاں مغربی اثرات کا رنگ بہت گہرا ہے۔ اس لئے کہ وہ اپنے ملک کے حالات کے ساتھ ساتھ مغربی ادب کے مزاج شناس بھی تھے۔ انھوں نے اپنے افسانوں میں مغرب کے نئے رجحانات کو متعارف کروایا۔ اس سلسلے میں احمد علی اور سجاد ظہیر کا نام لیا جاسکتا ہے۔ (۹۴) ''درحقیقت 'انگارے' یا سجاد ظہیر کی کہانیوں میں وہ تمام اہم رجحانات پوشیدہ تھے جو بعد میں اردو افسانوں میں ایک میلان کی شکل اختیار کر گئے۔ مثال کے طور پر جنسی نفسیات و تجربات کا آزاد اور بے باک اظہار منٹو، عصمت، عزیز احمد اور حسن عسکری کے یہاں ایک میلان کی صورت اختیار کر گیا۔ شعور کی رو تکنیک کا استعمال بھی زیادہ نکھرے ہوئے رنگ میں قرۃ العین حیدر اور ممتاز شیریں کے یہاں نظر آتا ہے۔ جسے سجاد ظہیر کے روشن ذہن اور انقلابی فکر نے اردو ادب میں پہلی بار پیش کیا۔''

قرۃ العین حیدر نے شعور کی رو کو اس کامیابی سے برتا ہے کہ وہ ان کا طرہ امتیاز بن گیا۔ (۹۵) ''اردو ناول نگاری میں اس تکنیک کی سب سے کامیاب مثال قرۃ العین حیدر کا ناول 'آگ کا دریا' ہے اور انگریزی ادب میں اس تکنیک میں بڑا نام جمیس جوائس کا ہے۔ خصوصیت سے ان کا ناول یولی سز شعور کی رو کی تکنیک کا شاہکار ہے۔'' اسی طرح باطن نگاری اور اظہاریت کو سب سے پہلے 'انگارے' کے مشہور افسانہ نگار احمد علی نے اردو میں روشناس کرایا۔ (۹۶) ''اظہاریت کو سب سے پہلے اردو میں لانے والے احمد علی ہی ہیں، ان کی بعد کی کہانیاں باطن نگاری اور رمزیت کا حسین اظہار پیش کرتی ہیں۔''

اردو کے افسانوی ادب کے تفصیلی مطالعہ سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ ہمارے افسانوی ادب میں مغرب کے اثرات کا دائرہ وقت کے ساتھ ساتھ وسعت اختیار کرتا گیا۔ اگرچہ جدیدیت کی تحریک کے بہت پہلے سے علاماتی اور استعاراتی رجحان اردو کے افسانہ نگاروں کے یہاں ملتا ہے۔ لیکن یہ کسی تحریک کا حصہ نہیں۔ دراصل ایسے افسانہ نگار اپنی بات کو تہہ داری سے پیش کرنے کا خاص سلیقہ رکھتے تھے۔ (۹۷) ''۱۹۶۰ء سے قبل ہی سعادت حسن منٹو نے ایک استعاراتی افسانہ 'پھندنے' اور مرزا ادیب نے 'دل ناتواں' اور 'درون تیرگی' وغیرہ علامتی افسانے لکھے۔ کرشن چندر کا افسانہ 'مردہ سمندر' تجریدی افسانے کی صف میں شامل کیا جاسکتا ہے۔ 'مردہ سمندر' کے علاوہ 'غالیچہ'، 'الٹا درخت'، 'ہاتھ کی چوری'، 'بت جاگتے ہیں' اور 'نیکی کی گولیاں' وغیرہ کرشن چندر کے ایسے افسانے ہیں جن میں جدیدیت کی جھلک نظر آتی ہے۔ اختر اورینوی کا افسانہ 'بال جبرئیل' اور 'کینچلیاں' عزیز احمد کا افسانہ 'تصور شیخ' اور انتظار حسین کا افسانہ 'زرد کتا' یہ وہ افسانے ہیں جو اگرچہ ۱۹۶۰ء کے پہلے تحریر کئے گئے ہیں مگر ان میں جدیدیت کے عناصر موجود ہیں۔''

اردو کے افسانوی ادب کے ارتقاء کا اگر بغور جائزہ لیا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ نئے رجحانات بعض نئے سیاسی اور سماجی تغیرات کی نشاندہی کرتے ہیں۔ پریم چند اور پھر 'انگارے' کے افسانوں نے ترقی پسند خیالات و نظریات اور حقیقت نگاری کے لئے زمین تیار کر دی

تھی اسی طرح قیام پاکستان کے بعد ایک زبردست تبدیلی رونما ہوئی، ایک نیا معاشرہ وجود میں آیا، جہاں اکھڑے اور بچھڑے ہوئے لوگ عجیب سی بوکھلاہٹ میں مبتلا تھے۔ نئے ملک میں نئے مسائل سر اٹھا رہے تھے، اقدار کی شکست و ریخت اور مفاد پرست ٹولے کی ملی بھگت نے انسانیت پر اعتماد کو متزلزل کر دیا تھا پھر سیاسی حالات بھی اطمینان بخش نہیں تھے۔ اسی بے چینی نے متعدد نئے رجحانات کے لئے راستہ ہموار کیا۔(۹۸) ''۱۹۴۷ء تک اردو افسانہ نگار مختلف فنی اور موضوعاتی تجربات سے گزر چکے تھے۔ ہمارے افسانوں میں حقیقت نگاری رومانوی انداز تحریر، تحلیل نفسی اور تکنیکی اعتبار سے شعور کی رو آ چکی تھی، سیاسی، سماجی اور جنسی تحریکات کے تحت پائے کے افسانے لکھے جا چکے تھے۔ ۱۹۴۷ء میں اور اس کے بعد جو کچھ تجربات رہ گئے تھے وہ اس سے بھی گزر رہے۔ قافلۂ خاک و خوں کے ساتھ انھوں نے اس رخ کو بھی دیکھ لیا جسے صرف انسانیت سوز کہا جا سکتا ہے۔ ہیجان، اعصاب زدگی، تلخی اور چڑچڑاپن اور ایک انجانا خوف افسانوں میں سرایت کرنے لگا۔ دوسری جنگ عظیم کے خاتمے کے بعد بے ٹھکانا ہونے اور لاوارثی کا احساس عالمگیر ہوتا جا رہا تھا۔ یہ احساس پاکستان اور بھارت کے لکھنے والوں میں زہر بن کر اترنے لگا۔ جدید ترین نظم نگاروں اور افسانہ نویسوں نے اس احساس کو نعمت سمجھ کر اپنایا۔ پہلے سے مقرر کردہ سارے پیمانے اتنے اچانک اور غیر یقینی حالات میں ٹوٹے کہ نئے پیمانوں کی تشکیل کا فوری موقع نہ مل سکا اور افسانہ نگاری میں ایک خلا کی کیفیت پیدا ہونے لگی۔ اس خلا میں گوشت پوست کے آدمی کا گزر نہیں رہا بلکہ صرف خیالی ہیولے چکراتے نظر آنے لگے۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ اردو افسانہ نگاری سے پلاٹ اور کردار غائب ہو کر زیادہ تر منتشر خیالات کا ایک ہجوم نظر آنے لگا۔ ان خیالی ہیولوں کو رمزیت، علامت، تجریدیت اور بعض اوقات لایعنیت کا نام دے کر اردو افسانہ نگاری میں نیا تجربہ قرار دیا گیا۔''

دراصل ہر نیا زمانہ نئے تجربات اپنے ساتھ لاتا ہے۔ چنانچہ اردو کے نئے افسانوی ادب میں وقت اور حالات کی تبدیلی کے اثرات نمایاں طور پر موجود ہیں۔ وقت اور حالات کے ساتھ انسانی زندگی میں جو تبدیلیاں رونما ہوتی ہیں اظہار کے نئے سانچے اور سوچ کے نئے دھارے بھی ادب میں نہایت فطری انداز میں اپنی جگہ بنا لیتے ہیں۔

جدیدیت کے رجحان کے پس منظر کا جب ہم جائزہ لیتے ہیں تو ایک بڑی وجہ یہ بھی ملتی ہے کہ نئی نسل کے لکھنے والے ترقی پسند افسانہ نگاروں کے مقابلے میں اپنی نمود چاہتے تھے اور اس کے لئے وہ علامتی انداز کو زیادہ مناسب پاتے تھے۔ دوسرے یہ کہ ترقی پسند افسانہ نگاروں نے جو انداز اختیار کیا تھا وہ اس سے الگ ہونا چاہتے تھے، اپنے آپ کو جدا رکھنے کے لئے وہ اندازِ بیاں میں بھی ایسے راستے تلاش کر رہے تھے جو الگ ہوں، پھر حالات بھی کچھ ایسے رخ پر ڈھل گئے تھے کہ اپنی بات کھل کر نہیں کہہ سکتے تھے، اس لئے علامات کا راستہ انھیں آسان نظر آیا۔

اس کے علاوہ علامتی اور تجریدی رجحان کے بارے میں ایک دوسری رائے کا اظہار بھی ملتا ہے۔(۹۹) ''جدید اردو افسانے میں علامتی رجحان کی نمود کے سلسلے میں سیاسی سطح کی زبان بندی اور ترقی پسند تحریک کے تحت افسانے میں حقیقت پسندی کے رجحان سے انحراف کو بطور وجوہ پیش کرنے کی روش عام ہے مگر جدید اردو افسانے میں علامتی رجحان کی اہم وجہ عالمی ادب سے اس کا انسلاک بھی تھا۔''

اس میں کوئی شبہ نہیں کہ اردو کے نئے افسانوی ادب میں علامت پسندی، تجریدیت، وجودیت اور دوسرے رجحانات مغرب سے مستعار لئے گئے ہیں لیکن مغرب کے لکھنے والوں نے انھیں سطحی انداز سے پیش نہیں کیا بلکہ ان کی تحریروں کے پیچھے فکر و فلسفہ ہے۔ 'کافکا' اور 'کامیو' کی تکنیک کے پیچھے فکر کی گہرائی ہے، ان کے یہاں علامت نگاری اس فکر و فلسفے کو پیش کرنے کی ایک صورت ہے۔ جبکہ اکثر و بیشتر

ہمارے جدید افسانے فکر و فلسفے سے خالی ہیں۔

سارتر کے فلسفۂ وجودیت کا پرتو بھی جدید افسانوں میں نظر آتا ہے لیکن سارتر کی فکر میں زندگی کے اثبات کے پہلو موجود ہیں۔

(۱۰۰)''اردو کا جدید افسانہ خود تو تصوراتی مشاہدے سے دامن بچاتا ہے لیکن اس پر مجموعی حیثیت سے فلسفۂ وجودیت کا سایہ ہے کہ اس کے اثر سے اس نے زندگی کے کرب وانتشار کی نامرتب اور بگاڑ بھری تصویریں پیش کی ہیں۔ جدید افسانہ نگاروں نے ذہنی اضمحلال کو ہی فکر سمجھا ہے، اس کے برخلاف فکرِ وجودیت میں اہم تضادات اور ایک دوسرے سے اختلاف کے باوجود اتنی فکری توانائی ضرور ہے کہ ناامیدی کی انتہا نئی امید کا سبب بن جاتی ہے۔ اس کے مختلف فکری مظاہر میں زندگی کی تاریک صورتوں کو پیش کرتے ہوئے روشنی کی کوئی نہ کوئی کرن ضرور پائی جاتی ہے۔''

جنگِ عظیم اوّل اور دوم کے خاتمے کے بعد مغرب کا معاشرہ انتشار پراگندگی، لایعنیت اور معاشی و اقتصادی بحران کا شکار تھا۔ فرد کی تنہائی اور زندگی کی بے یقینی کو ان ادیبوں نے اظہار کا وسیلہ بنایا۔ جبکہ ہمارے یہاں کے خارجی حالات اس سے مختلف تھے۔ تقسیم کے نتیجے میں جو مسائل پیدا ہوئے وہ بے شک بہت اہم تھے لیکن قیامِ پاکستان کے بعد بھی ہمارے یہاں فیوڈل سسٹم کا خاتمہ نہیں ہوا بلکہ یہ طبقہ مزید طاقتور ہو کر سیاست اور حکومت پر بھی قابض ہو گیا۔ مغربی ملکوں کی طرح یہاں صنعت اور سرمایہ داری کو بھی فروغ حاصل نہیں ہوا۔ مغرب میں سرمایہ دارانہ دور کا آغاز بہت پہلے ہو چکا تھا اور صنعتی معاشرے میں فرد کی تنہائی، احساسِ محرومی اور ذہنی انتشار کا اظہار علامتوں کے ذریعے ہو رہا تھا، اس لئے کہ ان کا معاشرہ اس صورتحال سے دوچار تھا جبکہ ہمارے یہاں خاندانی اکائی اس طرح نہیں ٹوٹی جس طرح مغربی معاشرے میں فرد کی تنہائی اور بے بسی، سرمایہ داری اور صنعتی تہذیب کے عروج کا کرشمہ تھی۔ پھر مغربی افسانہ نگاروں کی تکنیک کے پیچھے فکر اور فلسفے کی گہرائی ہے۔ وہ ایسے معاشرے کی صورتحال کو پیش کر رہے تھے جس نے انھیں مستقبل کی فکر کی جانب مائل کیا۔ ہمارے جدید افسانہ نگاروں میں سب نہیں تو ایک بڑا گروہ محض نقالی پر مائل تھا۔ علامت اور تجریدیت کے حامل افسانوں میں مجموعی فکر کی بڑی کمی ہے۔ اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ مغرب کی وہ تکنیک جو ہمارے یہاں استعمال ہوئی، ایک طرف ہماری معاشرتی صورتحال سے میل نہیں کھاتی۔ دوسری طرف اس کے لئے جس وسیع مطالعہ اور مشاہدے کی ضرورت تھی اس سے پہلوتہی کی گئی ہے۔ علامتی اور تجریدی افسانوں کے متعلق شوکت صدیقی کی یہ رائے بھی غور و فکر پر مائل کرتی ہے۔

(۱۰۱)''افراط و تفریط تو ہر تحریک میں ہوتی ہے، اس میں فرق تناسب کا ہوتا ہے، اس زمانے میں جو تجربات ہوئے ان میں فنکارانہ خلوص کم تھا اور نقالی زیادہ۔ بہت کم لوگ ایسے تھے جو علامتی کہانیاں لکھنے کی صلاحیت رکھتے تھے۔ باقی جو تھے وہ بھیڑ چال کے طور پر نقل کر رہے تھے۔ ان لوگوں نے محض تکنیک کو ہی سب کچھ سمجھ لیا تھا اور موضوع اور مواد کو پس پشت ڈال رکھا تھا۔ حالانکہ فن پارہ پیدا ہی ہوتا ہے مواد اور فارم کے خوبصورت امتزاج سے لکھنے والوں کے اس رویئے نے انھیں معروضیت سے بے پروا بنا دیا اور حال جس میں وہ رہ رہے تھے بے معنی ٹھہرا۔ اس سلسلے میں، میں فیض صاحب کی سارتر سے ملاقات کا قصہ سناؤں جسے فیض صاحب نے شاید کہیں لکھا بھی ہے۔ انھوں نے لکھا ہے کہ جب 'سارتر' سے ان کی ملاقات ہوئی اور ذکر ہوا مارڈرنزم کے تجربات کا تو 'سارتر' نے فیض سے کہا کہ دیکھو بھئی مغرب کے پاس اب بڑے موضوع اور مواد تو ہیں نہیں کیونکہ ہمارے ہاں انسانی مسائل کی وہ صورت نہیں رہی جو مشرق میں ہے، ہاں ہمارے پاس تکنیک ہے، لہٰذا اگر نئے لکھنے والے مشرقی موضوعات کو مغربی تکنیک میں لکھیں تو کامیابی کے امکانات زیادہ روشن ہوں گے لیکن جدیدیوں

نے اس کے بالکل برعکس کیا، انھوں نے تکنیک بھی مغرب سے لی اور موضوع بھی وہ منتخب کئے جن کا ہماری سوسائٹی سے کوئی تعلق نہیں تھا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ جو کچھ انھوں نے لکھا اس میں فنکارانہ خلوص اور تاثر پذیری عنقا تھی۔ علامتیں وہ تلاش کی گئیں جن کی ترسیل اگر ناممکن نہیں تو مشکل ضرور تھی۔ زبان وہ لکھی گئی جو صدیوں پہلے اساطیر اور صحیفوں میں ملتی تھی اور جو آج کے جمالیاتی احساس کو کوئی حظ پہنچا ہی نہیں سکتی تھی۔ اس بھیڑ چال میں محض چند Genuine افسانہ نگار تھے جنھوں نے نئی تکنیکی تجربے کو سوچ سمجھ کر اختیار کیا اور نسبتاً زیادہ بہتر کہانیاں لکھیں اور آج جو صورتحال ہے اس میں تو مجھے پھر ایک مرتبہ سماجی حقیقت نگاری کی طرف مراجعت نظر آ رہی ہے۔ ان لوگوں میں بھی جو کل تک جدیدیت پسندیت کے تحت ادب کو محض ذات کے حوالے سے دیکھتے تھے سماجی شعور کی سطح بڑھی ہے اور لوگوں میں جدیدیت کے خلاف ردِ عمل شروع ہو چکا ہے۔''

ادب کے بارے میں یہ کہنا صحیح ہے کہ اسے نقالی اور فیشن کے اظہار کا ذریعہ نہ بنایا جائے بلکہ اپنے معاشرتی صورتحال کی عکاسی کا اظہار فنی خلوص اور سماجی فکر کے ذریعہ کیا جانا چاہئے اور اس کی رسائی اور پہنچ عوام تک ہونی چاہئے۔ اس کے ساتھ ساتھ یہ بھی ضروری ہے کہ وہ قاری کو ذہنی آسودگی فراہم کرے۔ قاری اور مصنف میں ذہنی ہم آہنگی ہو، اس لئے کہ ادب کا کام ذہنوں کو خلفشار اور الجھن میں مبتلا کرنا نہیں لیکن علامتی افسانوں میں قاری کو نظرانداز کر دیا گیا۔ کہانی پن کے عنصر کو ختم کرنے کی بناء پر مصنف اور قاری کا رشتہ کمزور ہوتا گیا۔ ابلاغ کی کمی نے قاری اور مصنف کے درمیان ایک دیوار حائل کر دی۔ اگر بغور دیکھا جائے تو یہ استحصالی قوتوں کی ایک سوچی سمجھی سازش تھی کہ ادب کا عوام سے جو تعلق ہے اسے ختم کر دیا جائے اور ایسی کہانیاں لکھی جائیں جو قاری کے لئے معمے سے کم نہ ہوں۔ اس طرح دیکھا جائے تو (۱۰۲) ''موجودہ افسانوں میں جو واضح رجحان ملتا ہے وہ لایعنیت سے ملتا جلتا ہے۔ دوسرا رجحان جو جدید افسانہ نگاروں کے ہاں کم وبیش پایا جاتا ہے وہ تکنیکی انفرادیت پر زور ہے۔ ان کے یہاں افسانہ تکنیک بنتا جا رہا ہے بجائے اس کے کہ تکنیک افسانہ بنتی جائے، تیسرا رجحان دروں بینی کا ہے، جس کا ہدف شعوری یالاشعوری طور پر افسانہ نگار کی ذات ہے جس کا مطالعہ معاشرے سے الگ کر کے بہت اہتمام سے کیا جاتا ہے۔ چوتھا رجحان جنسی اور نفسیاتی الجھنوں کو ملا کر ایک بہت الجھا ہوا افسانہ لکھنے کا ہے۔ جس کی عبارت یا مفہوم خود ان الجھنوں سے زیادہ الجھی ہوئی ہے۔''

لیکن اس سے انکار ممکن نہیں کہ علامت نگاری اور تجریدیت میں بعض اچھے پہلو بھی ملتے ہیں۔ بہت سے لکھنے والوں نے تجریدیت اور علامت کو محض فیشن یا نقالی کے طور پر اختیار نہیں کیا بلکہ ان کے افسانوں میں حالات کے مطالعے کا انداز اور فکر کی گہرائی ملتی ہے۔ دراصل جدیدیت کی بھی دو قسمیں ہیں، لکھنے والوں کا ایک ایسا گروہ ہے جو علامت نگاری اور تجریدیت کو سماجی شعور کے ساتھ پیش کر رہا ہے اور ترقی پسند فکر نے علامت نگاری کے جس رجحان کو جنم دیا تھا وہ اس سے وابستہ ہے۔ دوسرا گروہ وہ ہے جنھوں نے مغرب کی نقالی کا راستہ اختیار کیا اور علامتوں کے استعمال کے لئے جس فنی خلوص اور ریاضت کی ضرورت ہے اس سے احتراز کیا (۱۰۳) ''ہر مبتدی کو جدید افسانوی صورتیں پُرکشش معلوم ہوتی ہیں کیونکہ رمزیت کا سہارا لے کر آسانی سے انتشار فکر کا جواز پیش کیا جا سکتا ہے۔ اس کے بعد بھی عدم ابلاغ کی شکایت ہو تو ذاتی علامت نگاری کا جواز موجود ہے۔ کسی جزوی صورتحال کے جداگانہ ادراک کو علامت یا رمز کے ذریعہ زندگی کی مجموعی آگہی سے منسلک کر دینا حقیقتاً مشکل کام ہے۔ اس میں انسانی فکر وعمل کی گہرائیوں کے جائزے اور اقدار کی کشمکش کے مطالعہ کے سوا تہذیب کی ارتقائی صورتوں کو پیش نظر رکھنے کی ضرورت پڑتی ہے لیکن کسی بے ربط کیفیت کو خارجی سیاق وسباق سے منقطع کر کے پیش کر دینا ہر مبتدی کے

لئے آسان ہے۔'' دراصل علامت کو چیستاں بنانے والے مبتدی کہے جاسکتے ہیں ورنہ جدید افسانہ نگاروں میں بعض لکھنے والوں نے علامتوں کو ہوش مندی سے برتا ہے۔

اس طرح جدیدیت کی دو متوازی لہریں اردو افسانے میں پروان چڑھتی نظر آتی ہیں اور جب ان کا جائزہ لیا جائے گا تو مندرجہ بالا اقتباس کی تفہیم میں آسانی ہوگی۔

اردو میں جدید افسانہ نگاری کی ابتدا کے سلسلے میں 'انتظار حسین' پیش رو کی حیثیت رکھتے ہیں۔ 'انتظار حسین' کے علاوہ انور سجاد اور رشید امجد کا شماران جدید افسانہ نگاروں میں ہوتا ہے جن کا ادبی سفر حقیقت پسند افسانوں سے شروع ہوا لیکن بعد میں انھوں نے علامتی طرز کو اپنایا۔ (۱۰۴) ''انتظار حسین کے فوراً بعد جن لوگوں نے افسانے کا رخ علامت نگاری کی طرف موڑنے کی کوشش کی ان میں انور سجاد، بلراج مین را اور سریندر پرکاش کے نام خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔''

یہ بات بھی قابل ذکر ہے کہ علامت نگاری کا رجحان پاکستان اور ہندوستان میں تقریباً ایک ہی زمانے میں شروع ہوا۔ اردو کے علاوہ ہندی میں بھی افسانوں میں تجربات ہوئے۔ (۱۰۵) ''ہندوستان میں بلراج مین را، سریندر پرکاش، انور عظیم، جوگندر پال، غیاث احمد گدی، نیر مسعود، رضوان احمد، کلام حیدری اور احمد یوسف وغیرہ نے ۱۹۶۰ء کے بعد نئے افسانہ نگاروں کی حیثیت سے اپنی شناخت بنائی ہے۔'' اگرچہ جدیدیت کا رجحان ۱۹۶۰ء کے زمانے میں دونوں ملکوں میں غالب رجحان رہا لیکن پاکستان میں صورتحال ہندوستان سے مختلف تھی۔ یہاں تجربات کا دائرہ وسیع تھا، جہاں بہت سے علامت نگاری کے افسانے نقالی میں لکھے جارہے تھے۔ وہاں ایسے علامتی طرز کے افسانہ نگار بھی تھے جن کے یہاں نسبتاً ایک محتاط کیفیت نظر آتی ہے۔ (۱۰۶) ''کسی بھی ادبی تحریک کو اگر سب سے زیادہ کسی سے نقصان پہنچتا ہے تو وہ انھیں تقلید پسندوں اور غیر تخلیقی عناصر سے، وہ تحریک کے پرجوش حامی اور داعی بن کر اس کے اندر گھس جاتے ہیں اور اپنی گھٹیا تحریروں اور بے معنی تاویلوں کے ذریعہ تحریک کی بنیادوں کو کھوکھلا کردیتے ہیں۔''

مندرجہ بالا بیان کی روشنی میں اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ جدیدیت کے رجحان کو محض تجربے کے شوق میں اپنانے والوں کو بڑی مایوسی کا سامنا کرنا پڑا اور جدید افسانے پر جو اعتراضات ہوئے اور اسے عوام نے جس طرح رد کردیا اس کی بڑی وجہ جعلی علامت نگاروں کی یلغار تھی۔ جدید افسانہ نگاروں نے صرف تجریدیت اور علامت کو وسیلۂ اظہار بنانے پر اکتفا نہیں کیا بلکہ انھوں نے افسانے کے بنیادی ڈھانچے کے توڑ پھوڑ کو بھی جدیدیت کا ایک رخ اور اپنا طرۂ امتیاز جانا۔ (۱۰۷) ''جدید افسانے میں نئے نئے رجحانات اور فکری رویوں نے پرورش پائی۔ اظہار کے پیکر اور اسلوب بدلتے گئے، ڈرامے میں اینٹی تھیٹر اور فکشن میں اینٹی ناول اور اینٹی اسٹوری کے تجربات ہوئے۔''

ادب میں تجربات کی ہمیشہ ضرورت رہی ہے، اردو افسانوی ادب کے ارتقا کا اگر جائزہ لیا جائے تو ہر دور میں نئے تجربات اس عہد کی سماجی، سیاسی اور معاشی اثرات کے نتیجے میں ظہور پذیر ہوئے ہیں۔ تجربہ ارتقائی عمل کا حصہ ہے، بعض تجربے تخریبی پہلو رکھتے ہیں، جن کی زندگی مختصر ہوتی ہے اور بعض تجربے ایسے تعمیری امکانات رکھتے ہیں جنھیں قبول عام حاصل ہوتا ہے۔ جدید افسانوی ادب میں بھی ۱۹۶۰ء کے بعد تجربات کا ایک وسیع سلسلہ ملتا ہے۔ (۱۰۸) ''چراغ سے چراغ جلتا ہے، جدیدیوں نے سارے ہی چراغ گل کردیئے تھے تو گمراہ ہونا اور بھٹکنا ان کا مقدر تھا۔ خیر سے حالات سنبھل گئے ہیں اور جدید تر کہانی کی **Readability** بڑھ گئی ہے، مقبول ہورہی ہے اور یہی کسی

صنف ادب کی بڑی کامیابی ہے۔''

ادب کی جڑیں ہمیشہ عوام میں ہوتی ہیں۔لہٰذا ۱۹۶۰ء کے بعد اردو افسانہ جس لایعنیت کا شکار ہوا اس نے عوام کو ادب سے دور کر دیا۔افسانے کے قاری غائب ہو گئے اور تقلید کی گمراہی کا شکار لکھنے والے بھی رد کر دیئے گئے۔لیکن ۱۹۷۰ء کے دہائی میں جدید افسانہ نگاروں نے (۱۰۹) ''جدیدیت کی خوبیوں کو اپنایا، انور سجاد، سریندر پرکاش اور انتظار حسین کے تجربوں سے فائدہ اٹھایا اور منٹو، کرشن چندر اور بیدی کے کہانی کہنے کے فن سے استفادہ کرتے ہوئے اپنی کہانیوں کو نکھارا۔'' جدید افسانے نے ۱۹۷۰ء اور ۱۹۸۰ء کے عشرے میں جو کروٹ لی اور افسانہ کے بنیادی عناصر کو واپس لانے اور انسان و معاشرے سے کہانی کے ٹوٹے ہوئے رشتے کو از سر نو جوڑنے کی کوشش کی، اس کے بارے میں یہ کہنا صحیح ہے۔(۱۱۰) ''انسانی تاریخ کے آغاز سے ادب انسان کے معتقدات، کیفیات، احوال اور اعمال کا ترجمان رہا ہے۔زندگی کی نہایت مشکل راہوں میں ادب نے انسان کو حوصلہ دیا اور آگے بڑھنے کی روشنی عطا کی ہے۔بیسوی صدی میں انسانی ذہن پر ہر جانب سے یلغار کے باوجود ادب نے انسانی راہوں کو منور کرنے کا کام جاری رکھا ہے۔''

ادب کا سفر انسانی زندگی کے ارتقا کے ساتھ برابر نئی منزلوں کی تلاش و جستجو میں جاری رہا ہے۔جدیدیت بھی تلاش و جستجو کی ایک منزل تھی۔تجربات کی راہوں سے گزرنے کے بعد جدیدیت کے حامل لکھنے والوں نے لایعنیت کا راستہ ترک کر دیا۔اب وہ دوبارہ کہانی پن اور ابلاغ کی اہمیت کو محسوس کر رہے ہیں اور عوام سے کہانی کا ٹوٹا ہوا رشتہ از سر نو بحال ہو رہا ہے۔(۱۱۱) ''جدیدیت سے وابستہ ایک گروہ نے ادب کی سماجی ذمہ داری کو پھر قبول کر لیا اور اظہار کے طریقوں میں ادبی روایت سے تعلق کے کم یا زیادہ فرق کے ساتھ ادب کی لایعنیت کے تصور کو رد کرتے ہوئے ایسی تحریریں پیش کرنے لگے جن میں ہمارے حالات کی بامقصد عکاسی ہوتی ہے۔ان کی تحریروں سے سماجی وابستگی کے تصور کی نئے داخلی گوشوں میں توسیع کے ساتھ ساتھ مجموعی اعتبار سے لایعنیت اور پراگندگی کم ہوئی ہے۔اب جدیدیت سے منسلک مصنفین کی شاعری میں معنی اور کہانی میں کہانی پن واپس آ رہا ہے جو ادب میں ایک نیک فال ہے۔''

ان افسانہ نگاروں نے بھی جن کے یہاں ابتدائی دور میں حقیقت نگاری کی روایت کا پرتو موجود تھا اور سماجی زندگی کے تغیرات سے جن کے افسانے جڑے ہوئے تھے، جدیدیت کے رجحان کو قبول کیا اور ایسی تحریریں پیش کیں جنھیں ترقی پسندی اور جدیدیت کا امتزاج کہا جا سکتا ہے۔(۱۱۲) ''ادب میں حقیقت کا اظہار کوئی میکانیکی عمل نہیں ہے، اس کے لئے پورے انسانی وجود، اس کے ماضی و حال کے سرمائے اور مستقبل کے شعور کے پیش نظر حقائق کی تہہ در تہہ صورتوں اور اظہار کے تمام ممکنہ وسیلوں سے کام لینے کی ضرورت ہے۔''

اس میں کوئی شک نہیں کہ ترقی پسند نظریات کو رد کرنے کی بڑی وجہ اس کا میکانکی طرز عمل تھا۔جدیدیت کے رجحان میں ترقی پسندی سے بغاوت کا یہ پہلو بہت واضح ہے۔(۱۱۳) ''پھر یہ بات بھی جاننے کی ہے کہ اظہار کا کوئی اسلوب ہو یا علامات کا کوئی سلسلہ وہ بذاتِ خود جدید نہیں، دراصل وہ نظریہ جدید ہے جو زندگی کے نئے حقائق کو نئی صورتوں میں پیش کرتا ہے۔پھر پیرایۂ اظہار سے زیادہ اس زاویۂ احساس کی اہمیت ہے جو پیرایۂ اظہار تراشتا ہے۔''

ترقی پسند تحریک ایک وسیع اور مضبوط تحریک تھی اور فاشزم کی مزاحمت کے سلسلے میں اس کا رویہ جارحانہ تھا۔دنیا میں جہاں بھی ظلم و استحصال ہو رہا ہو ترقی پسند تحریک سے منسلک لکھنے والوں نے اس کے خلاف مزاحمتی رویہ اختیار کیا۔جدیدیت کے رجحان سے منسلک لکھنے والوں کے لئے آج اس سے بڑا چیلنج موجود ہے۔(۱۱۴) ''آج بھی منظم جارحیت کی صورتیں موجود ہیں، پھر مشترک مسائل کی بناء پر کم ترقی

یافتہ ممالک میں ایک نیا رشتۂ یگانگت استوار ہو سکتا ہے۔‘‘

جدیدیت کے رجحان سے منسلک لکھنے والوں نے وقت کے تقاضے کو سمجھا بھی ہے اور (۱۱۵)’’جدید احساس کی ترجمانی کرتے ہوئے متعدد ایسی تحریریں لکھی گئیں ہیں جن میں وسیع المشربی روشن خیالی، عوام دوستی، آزادی خواہی اور جمہوریت پسندی کے رنگ پائے جاتے ہیں۔ جہاں انسان دشمنی اور مخالف ترقی رجحانات کی مذمت کی جاسکتی ہے وہاں ایسے ادب کی تحسین بھی ضروری ہے جو کسی بھی نقطۂ نظر سے تعلق رکھتے ہوئے ادب کی پاسداری اور انسانیت کی نگہ داری کو ملحوظ خاطر رکھتا ہو۔‘‘

ایسے لکھنے والوں نے جدیدیت کے رجحان کے ساتھ حقیقت نگاری کے نئے پیرائے اختیار کئے اور ان کے افسانوں کے مطالعے سے اس کا اندازہ ہوتا ہے کہ (۱۱۶)’’ترقی پسندی ایک نظریہ نہیں اس کی روح میں اتر کر دیکھیں تو اس میں بڑی وسعت ہے۔ ۱۹۶۰ء کے بعد متعدد لکھنے والوں میں ترقی پسندانہ شعور کی آمیزش نظر آتی ہے، انھوں نے ادب کی دنیا میں پائے جانے والے مختلف رجحانات کا جائزہ لیا، مختلف تحریکوں کو پرکھا، مختلف فلسفوں سے متاثر ہوئے۔ ترقی پسند تحریک تو بہت منظم تحریک تھی، اگرچہ جدیدیت پسندی کی تحریک غیر منظم تھی لیکن اس نے اردو ادب کو متاثر کیا، بہت کچھ دیا۔ بعض نئے خیالات اور نئے اسالیب سے آگاہ کیا، یکسانیت سے چھٹکارا دلایا، اظہار کے نئے پیرائے دیئے اور بعض نئے مسائل سامنے لائے۔ داخلیت کو اظہار کا جامہ دیا، جن احساسات کو نکاسی کا راستہ معلوم نہیں تھا انھیں راستے فراہم کئے۔‘‘ یہ ہماری افسانہ نگاری پر خاصا متوازن تبصرہ ہے۔

بعض جدیدیت نگاروں نے حقیقت کے جس نئے پیرائے کو فروغ دیا ہے اس میں علامتوں کا استعمال بھی ایک نئی معنویت کا حامل ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ علامتیں افسانے کے اندر سے پھوٹی ہیں۔ آزادی کے بعد اردو افسانہ نگاری میں بہت سے ایسے اہم نام ملتے ہیں جن کا ادبی سفر حقیقت نگاری کی روایت سے شروع ہوا تھا مگر بعد میں ان کے یہاں جدیدیت کے رجحان سے وابستگی ملتی ہے۔ لیکن جدیدیت ان کے یہاں افسانے کے تفہیم میں رکاوٹ نہیں بنتی بلکہ علامتوں کے صحیح اور برمحل استعمال نے کہانی کو بگاڑے بغیر ابلاغ کا فریضہ ادا کیا ہے۔ (۱۱۷)’’پچھلی دو دہائیوں میں جن افسانہ نگاروں نے علامتی افسانے لکھے ہیں، انھیں تین خانوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ اوّل وہ جنھوں نے ابتداء تو روایتی افسانوں سے کی لیکن بعد میں علامتی افسانے کی طرف آ گئے۔ دوم وہ جنھوں نے آغاز علامتی افسانوں سے کیا اور صرف علامتی افسانے لکھتے ہیں۔ سوم وہ جنھوں نے علامتی افسانے بھی لکھے اور بیانیہ بھی اور اب بھی وہ بیک وقت دونوں طریقہ ہائے اظہار میں طبع آزمائی کر رہے ہیں۔‘‘

ان افسانہ نگاروں نے جدیدیت اور حقیقت نگاری کے نئے پیرائے اختیار کئے اور ترقی پسند تحریک نے حقیقت نگاری کی جس روایت کو پروان چڑھایا تھا، جدید افسانوں میں اس نے نئی نئی صورتیں اختیار کیں۔ حقیقت نگاری کے نئے پیرائے اختیار کئے گئے۔

ترقی پسندانہ حقیقت نگاری میں معاشرے کو جو اہمیت حاصل تھی اور خارجیت سے جو گہرا تعلق تھا اس نئے پیرائے بیان میں اس سے مطابقت کی صورتیں بھی موجود ہیں۔ ۱۹۶۰ء کے بعد کچھ ایسے لکھنے والے بھی ابھرے جو عصری حسیت کے ساتھ ترقی پسندانہ رجحان کو آگے بڑھا رہے تھے۔ (۱۱۸)’’ان کہانی کاروں نے کہانی پن کا خیال رکھتے ہوئے علامتوں کا استعمال کیا ہے۔ ان کے یہاں روایت سے فرار نہیں ملتا، جدیدیت کی تمام تر خوبیوں کو اپناتے ہوئے قصہ پن پلاٹ اور کردار جیسے افسانے کے اہم عناصر کا کبھی دامن نہیں چھوڑا ہے۔‘‘ جدیدیت اور روایت کی پاسداری نے ان کی تخلیقات کو مقبولیت اور شہرت عطا کی۔

جوگندر پال

جوگندر پال کا ادبی سفر ایک طویل عرصہ پر محیط ہے۔ ان کا ترقی پسند روایات سے گہرا تعلق رہا لیکن ان کا شمار ایسے ادیبوں میں کیا جاسکتا ہے جو وقت کی آہٹ محسوس کرتے اور اپنے تخلیقی سفر میں نئے مقامات کی جستجو کرتے رہتے ہیں۔ ان کی عملی زندگی بھی محنت اور تلاش و جستجو سے عبارت رہی ہے، اپنی زندگی کا بڑا حصہ انھوں نے مشرقی افریقہ میں گزارا۔ مشرقی افریقہ میں گزارے ہوئے دنوں کے حالات اور واقعات ان کے افسانوی ادب میں ایک تنوّع کی کیفیت پیدا کرتے ہیں۔ زندگی کے وسیع تجربات اور فنکارانہ مشاہدے نے ان کے افسانوی ادب میں کشادگی اور وسیع النظری کی فضا پیدا کردی ہے۔ (۱۱۹) ''جدید سے جدید تر کے سفر میں کچھ لوگوں نے واقعی کامیابی حاصل کی ہے، ان میں سرِ فہرست جوگندر پال ہیں، ان کا جو سفر افریقہ کی دھرتی سے شروع ہوا تھا وہ بھی جدید رجحانات کا حامل تھا۔'' افریقہ چھوڑنے کے بعد بھی جوگندر پال نے زندگی کے تازہ مناظر پیش کیے ہیں۔

جوگندر پال کے افسانہ نگاری پر خیالات کا اندازہ مندرجہ ذیل اقتباس سے ہوتا ہے۔ (۱۲۰) ''کہانی میں نہیں لکھتا وہ اپنے آپ کو خود لکھواتی ہے، کہانی میں خارجی طور پر جامد نظریوں کو روا رکھنا میرے نزدیک درست نہیں ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ تمام مقام کہانی کے اندر ہوتے ہیں، باہر سے کوئی مفہوم اس میں شامل نہیں کیا جاسکتا۔'' جوگندر پال کے افسانوی ادب کے مطالعے سے یہ بات کھل کر سامنے آتی ہے کہ کسی بھی نظریے کی ترویج اور اشاعت ان کے پیشِ نظر نہیں ہوتی۔ وہ اس وقت بھی لکھ رہے تھے جب ترقی پسند نظریات کا چرچا تھا اور جب جدیدیت نے اردو افسانے میں جگہ پائی تو جوگندر پال کا قلم اسی طرح رواں رہا۔ لیکن وہ ترقی پسندانہ نظریات سے دست کش نہیں ہوئے ہیں البتہ سماجی زندگی میں جو تغیرات رونما ہوئے ہیں جوگندر پال نے ان کا جائزہ لیا ہے۔ انسانیت جس طرح کرب و اذیت کے بوجھ تلے سسکتی ہے ہر دور کا انسان جس طرح نئے مسائل کا سامنا کر رہا ہے ان کے افسانے میں اس کی بھرپور تصویر کشی ملتی ہے۔

جوگندر پال کے یہاں موضوعات کا دائرہ وسیع ہے محنت کش طبقے کی زندگی ہو یا طبقاتی کشمکش، جوگندر پال نے وقت کی آواز کو اپنی کہانیوں میں سمیٹ لیا ہے اور اس دکھ درد کی کہانی سنائی ہے جو آج کے انسان کا مقدر ہے۔ (۱۲۱) ''ساتویں دہائی میں افسانہ نگاروں کی جو نسل سامنے آئی وہ مذکورہ نسل سے بجا طور پر مختلف ہے، اس میں ایسے ادیب بھی شامل ہیں جنھوں نے افسانہ نگاری کا آغاز تو ۱۹۵۰ء کے آس پاس کیا تھا لیکن ان کی پہچان ساتویں دہائی میں قائم ہوئی۔ اس نسل کے یہاں محاورے کی تبدیلی واضح ہے اس کا طرزِ احساس جداگانہ ہے، اس کی فنی تربیت ترقی پسند افسانے کے دورِ عروج میں ہوئی تھی اس لئے ترقی پسند افسانے کے تینوں اہم رجحانات اس کے خون میں شامل ہیں۔ اس نسل نے حقیقت نگاری کی نفی نہیں کی لیکن حقیقت کی پیشکش کا انداز بدل دیا۔ اس نسل کے روبروز زندگی کے نئے مسائل، نئے تجربے، نئے چیلنج کے نئے صدمات موجود ہیں، اس لئے آگہی اور بصیرت کی ایک نئی سطح بھی ہے جسے ترقی پسند روایت کی تنسیخ کی بجائے توسیع ہی کا نام دیا جائے گا۔'' اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ جوگندر پال کے یہاں حقیقت نگاری کی توسیعی صورت نظر آتی ہے۔

جوگندر پال کے افسانوں میں فلسفیانہ فکر کی آمیزش ہے، تیسری دنیا کے ممالک، سرمایہ دار ممالک کے لئے تجربہ گاہ کا درجہ حاصل کرتے جا رہے ہیں اور سرمایہ دارانہ بالادستی کے جنون نے ترقی پذیر ممالک کو جس طرح اپنا آلۂ کار بنایا ہے جوگندر پال کے افسانوں میں

اسے پیش کیا گیا ہے۔ پھر ان کے افسانوں میں موضوع کے اعتبار سے مختلف رجحانات کا تال میل نظر آتا ہے۔ (۱۲۲) ''جوگندر پال کے افسانوں میں سیاست، رومان، حقیقت نگاری، مارکسی طرزِ فکر اور مختلف ملے جلے رجحانات ملتے ہیں۔ یہ رجحانات روایتی انداز کی بجائے علامتی انداز میں سامنے آتے ہیں اور افسانویت کو مجروح کئے بغیر افسانوں میں پیوست ہوجاتے ہیں۔ ان کے افسانوں میں طنز کی ہلکی ہلکی لہریں بھی نمایاں طور پر محسوس کی جاسکتی ہیں۔''

جوگندر پال کے یہاں علامت کا استعمال افسانے کی معنویت میں اضافہ کرتا ہے، لیکن وہ علامت کو معمہ نہیں بناتے، ان کا افسانہ 'تیسری دنیا' اس کی ایک اچھی مثال ہے۔ (۱۲۳) ''بات یہ ہے کہ بھوک سے میرا دم نکلا جارہا ہے تو شاید آپ کی بھوک سے ہی میرا یہ حال ہے، تو جو کچھ بھی ہے لے کر آیئے، باہم بیٹھ کر بسم اللہ کریں۔''

جوگندر پال نے افسانوں کے ساتھ ساتھ افسانچے بھی لکھے ہیں بلکہ افسانچوں کی طرف خاص توجہ کی ہے۔ (۱۲۴) ''بس ایک پل میں ساری کہانی ہوگئی، وزیراعظم کا ذہن ایک دم ہڑبڑا اٹھا اور اس نے چیخ کر اپنے بڑھتے ہوئے ہاتھ کو رک جانے کی ہدایت کی، مگر ہاتھ کو اس ذہن کی ہدایت کی کیا خبر، ہاتھ جوں کا توں سوئچ بورڈ کی طرف بڑھتا چلا گیا۔ وزیراعظم بے بسی سے بلک کر رو دیا اور سوئچ بورڈ پر بٹن دبتے ہی ایٹم بم کا میزائل منہ پھاڑ پھاڑ کر چنگھاڑتے ہوئے اپنی آماجگاہ سے نشانے کی طرف پرواز کرنے لگا۔''

جوگندر پال کے افسانچے گہری سوچ اور غور وفکر کی آئینہ داری کرتے ہیں۔ آج کا انسان جیتے جی بھوت کا روپ اختیار کر گیا ہے، اس کے اندر کی موت واقع ہوگئی ہے۔ اب وہ دھڑلے سے سارے ایسے کام کرتا ہے جو کوئی اچھا آدمی نہیں کرتا۔ (۱۲۵) ''بھوتوں کا کیا جیسے جی چاہیں جی لیں، ایک دفعہ کسی غیر ملکی سیاح نے اسے فرسٹ کلاس عورت لانے کو کہا، اس کی تو موت واقع ہوچکی تھی، اس نے سوچا ہوگا کہ بیوی بچے تو بچے رہیں لہٰذا وہ اپنی بیوی کو بنا سنوار کر رات کے اندھیرے میں غیر ملکی سیاح کے ہوٹل میں لے گیا، میری سمجھ میں کچھ نہیں آیا، اسی لئے تو سمجھا رہا ہوں، ایک بار مرکھپ گئے تو پھر جیسے بھی چلے۔ وہ آج بھی اپنا دھندہ برابر چلائے جارہا ہے۔''

جوگندر پال کے تجربے کی گہرائی اور افسانوی نظر ان کے افسانچوں میں پوری طرح نمایاں ہے۔ ان میں ایک گہرا طنز ہے جسے صرف محسوس کیا جاسکتا ہے اور لکھنے والے کے کمالِ فن کا اعتراف کرنا پڑتا ہے۔ ان کا ادبی سفر جاری ہے، روایتی کہانی سے لے کر تجریدی اور علامتی کہانیوں میں بھی ان کے یہاں سوچ کی گہرائی اور فکری آہنگ ملتا ہے۔

(۱۲۶) ''جوگندر پال نے روایتی کہانی سے الگ ہوکر تجریدی اور علامتی کہانیاں لکھی ہیں۔ ان کے افسانوں میں مربوط قصہ، پلاٹ، کردار اور ابتدا اور خاتمے کا اہتمام نہیں ملتا، کوئی واقعہ، کوئی خیال، کوئی تصور کہیں سے شروع ہوسکتا ہے اور کہیں بھی ختم ہوسکتا ہے۔ ان کے کردار عمل اور حرکت نہیں کرتے، یہ صرف سوچتے ہیں۔'' جوگندر پال کے تصوراتی افسانے اور افسانچے بھی معاشرتی مسائل کی گرہ کشائی میں مددگار ثابت ہوتے ہیں۔ اس لئے کہ اس میں ایک سوچنے والے انسان کے افکار موجود ہیں۔

جمیلہ ہاشمی

جمیلہ ہاشمی نئے طرزِ احساس اور نئے اسلوب بیان کے ساتھ اردو کے افسانوی ادب میں وارد ہوئیں، اور بہت جلد اپنی جگہ بنالی۔ جمیلہ ہاشمی نے افسانہ نگاری میں شہرت حاصل کی لیکن وہ ناول نگاری کے میدان میں بھی اپنا مقام رکھتی ہیں۔ (۱۲۷) ''تلاش بہاراں اور آتش رفتہ کی مصنفہ جمیلہ ہاشمی نے ۱۹۷۰ء کے عشرے میں دو ناول لکھے ہیں، ایک 'روہی' اور دوسرا 'چہرہ بہ چہرہ روبرو'۔ اوّل الذکر ناول چولستان کے پس منظر میں اور موخر الذکر ناول قدیم ایران کے تناظر میں لکھا گیا ہے۔'' قرۃ العین حیدر کی طرح جمیلہ ہاشمی نے بھی تاریخ کو اپنا موضوع بنایا ہے اور تاریخ کی اہم شخصیتوں کی زندگی کو اپنے دلکش اور شگفتہ اسلوب سے اس طرح ابھارا ہے کہ ان کی ذہانت، علمیت اور ساتھ ہی مشکل پسندی کا اظہار ہوتا ہے۔

جمیلہ ہاشمی کے یہاں ایک تلاش اور جستجو کی کیفیت ملتی ہے۔ قرۃ العین طاہرہ کی زندگی پر قلم اٹھانا کوئی آسان کام نہ تھا لیکن جمیلہ ہاشمی اس دشوار گذار راہ سے بڑی دانشمندی اور فنکاری سے گزری ہیں۔ عام تاریخی ناولوں کی طرح ان کے ان ناولوں میں سستی سنسنی خیزی کے عناصر نہیں۔ جمیلہ ہاشمی نے ایران کی اس مشہور شاعرہ اور باغی کردار کو ایک عورت کی نظر سے دیکھا اور عظیم المیے کی صورت میں پیش کیا ہے۔ (۱۲۸) ''جمیلہ ہاشمی کا اسلامی تاریخ کے حوالے سے بالخصوص نڈر، باغی، غیور اور شعلہ بیاں کرداروں سے ہمیشہ شغف رہا ہے۔ ان کے ناول 'چہرہ بہ چہرہ روبرو' میں بہائی فرقے کی قرۃ العین طاہرہ اس کی مثال ہے۔'' جمیلہ ہاشمی کے یہاں تاریخ وقت کے بہاؤ کا نام نہیں بلکہ وہ اس کے ذریعے ایسے مضبوط، نڈر اور اپنے مسلک پر ڈٹے رہنے والے کرداروں کو سامنے لاتی ہیں جو جذب و مستی کی آخری سرحدوں کو چھو لیتے ہیں۔

'دشت سوس' میں حسین بن منصور حلاج کا کردار ایک ایسا ہی کردار ہے اور اس کے بیان میں جمیلہ ہاشمی نے حقیقت اور رومان کے عناصر کو ایک مرکز پر جمع کر دیا ہے۔ (۱۲۹) ''حسین بن منصور حلاج دیوانہ تھا تو سہی، مگر کیسا دیوانہ کہ کوڑوں کی ضرب کے باوجود ہنستا تھا اور جب خروش میں اس کی جان آرام پاتی تو انا الحق کہتا تھا، وہ زندہ تھا اور انا الحق کہہ رہا تھا۔ پھر لوگوں نے محسوس کیا کہ کوڑے کی ہر ضرب انا الحق کہہ رہی تھی اور ہوا فضا سب اسی کلمۂ کفر میں معمور ہونے لگی تھی۔ خود جبشی آہ کرنے کی جگہ انا الحق کہہ رہا تھا، جو عجیب بات تھی۔''

جمیلہ ہاشمی نے تاریخ کے ایسے کرداروں کو چنا ہے جو تصوف اور باطنی قوت کا استعارہ ہیں۔ حسین بن منصور حلاج ایک نثری غنائیہ ہے اور جمیلہ ہاشمی نے نہایت نازک، نفیس اور شاعرانہ اندازِ بیاں سے اسے خوبصورت غنائیہ کی شکل دی ہے۔ جمیلہ ہاشمی کا طرزِ احساس تو رومانی ہے لیکن ان کے کرداروں میں اس دور کی حقیقتوں کی جھلک ملتی ہے۔

جمیلہ ہاشمی ایک کامیاب افسانہ نگار بھی ہیں، ان کے افسانوں کا موضوع پنجاب کی دیہاتی زندگی اور خاص طور پر سکھ معاشرے کی ترجمانی ہے۔ جمیلہ ہاشمی نے سکھ معاشرے کے پس منظر میں لکھے ہوئے افسانوں میں خاص طور پر جنس کو موضوع بنایا ہے۔ سکھ معاشرے میں عورت جس طرح جنسی تشدد کا نشانہ بنتی ہے اور جنسی بھوک مٹانے والے اسے جس جبر اور زیادتی کا نشانہ بناتے ہیں اس کی حقیقی تصویریں ان افسانوں میں پیش کی گئی ہے۔

جمیلہ ہاشمی کا افسانہ'داغ فراق' عورت کے دکھ کا آئینہ دار اور مرد کے بے حسی، ورشتگی اور ہوس پرستی کی بے حد کامیاب تصویر کشی ہے (۱۳۰) ''عورت دھرتی کی طرح چپ چاپ کتنے دکھ سہتی ہے، کیا کچھ بھولتی ہے، عورت ساری زندگی کی ماں ہے، جیسے دھرتی، ہولے ہولے کھسکتے سالوں میں اس کا رنگ اور روپ پھیکا پڑ جاتا ہے، وہ کتنا کچھ برداشت کرتی ہے، آدمی کے لئے جینے میں رس اور رس میں نشہ پیدا کرتی ہے۔''

جمیلہ ہاشمی نے گاؤں کی سیدھی سادی خاموش اور اپنی آگ میں جلنے والی عورتوں کی بھرپور ترجمانی کی ہے۔ جمیلہ ہاشمی نے ناول اور افسانہ دونوں اصناف میں انتہائی کامیابی سے جذبات کے طوفانوں کو بلیغ اشاروں میں بیان کرنے کی کوشش کی ہے۔ خاص طور سے عورت کی نفسیاتی الجھنوں اور اس کے داخلی کرب کے بیان میں ان کا قلم فنی بلندیوں کو چھو لیتا ہے۔ ان کی کہانیاں نظم اور توازن سے خالی نہیں ہوتیں، ان کے افسانوی ادب میں زندگی اور توانائی ہے۔ تاریخ اور تہذیب کے دھاروں پر ان کی گرفت ان کے افسانوی ادب کا دانشورانہ پہلو ہے اور یہی جمیلہ ہاشمی کی شناخت اور ان کے فن کی خوبی کا ثبوت ہے۔

ظہیر بابر

ظہیر بابر کا شمار اچھے افسانہ نگاروں میں ہوتا ہے۔ظہیر بابر کہنہ مشق صحافی بھی تھے،انھوں نے زندگی کے تیس بتیس سال صحافت کے کوچے میں گزارے۔تاریخ، سیاست اور معیشت ان کا محبوب مطالعاتی موضوع تھا، لہٰذا بین الاقوامی معاملات، سیاست،معیشت اور طاقت پر بڑی قوتوں کی اجارہ داری اور پسماندہ ملکوں کی بے بسی کے گہرے ادراک نے انھیں اظہار کے لئے ادب کا راستہ اختیار کرنے کی راہ سجھائی۔(۱۳۱) ''اکتوبر ۱۹۸۲ء میں پہلا افسانہ 'فضا میں لٹکتی ہوئی لاش' لکھا اسے مکمل کر کے مجھے بے حد سکون ملا۔اسے پڑھ کر مجھے محسوس ہوا کہ اس ایک افسانے میں تیسری دنیا کے المیے کے متعلق میں نے اتنا کچھ کہہ دیا ہے جو درجن بھر کالموں میں نہیں کہا جاسکتا تھا۔اس کہانی سے میری افسانہ نگاری کے دوسرے دور کی ابتدا ہوئی، پھر دوسرا افسانہ لکھا 'خون کا خشک سمندر' اور پھر تیسرا۔اس مجموعہ میں شامل سارے افسانے ایک سال سے کم مدت میں لکھے گئے اور ایک ایسے دور میں میرا اسہارا بنے جب مجھے سکون اور کتھارسز کی سخت ضرورت تھی۔''

ظہیر بابر نے جس طرح صحافت کے کوچے میں اپنے سنجیدہ، پروقار، علمی معیار کو برقرار رکھا۔اسی طرح جب وہ افسانہ نگاری کی طرف آئے تو رمزیت اور استعارے کے ذریعے حقیقت نگاری کا وہ پیرائے بیان اختیار کیا جو کھل کر نہ کہنے کے باوجود بہت سی حقیقتوں کو ظاہر کردیتا ہے۔اس سلسلے میں مندرجہ ذیل قول قابل غور ہے۔(۱۳۲) ''حقیقت نگاری کے مختلف رنگوں میں موبموتر جمانی، تاثراتی گرفت، علامتی شکل سازی، آزادانہ اظہار اور مجرّد تعبیر کے ساتھ زمانوں کی پیوستگی اور روایت وجدّت کا ارتباط بھی شامل ہے لیکن شرط یہی ہے کہ پیش کردہ تخلیق فنکارانہ انداز سے عصری احوال کے کسی نہ کسی گوشے کو بے نقاب کرتی ہو۔چنانچہ آج کے ادب میں وہ بہت سی تحریریں جو حقیقت سے انحراف اور جدّت کے نام پر پیش کی جارہی ہیں دراصل روایت اور حقیقت کی توسیعی صورت ہیں۔''

ظہیر بابر کے یہاں روایت اور جدّت کی یہی توسیعی صورت ملتی ہے۔انھوں نے رمزیت اور علامت کے ذریعہ تیسری دنیا کے المیے کو اس خوبی سے ابھارا ہے کہ بین الاقوامی سیاست کا انتہائی گھناؤنا پہلو کھل کر ہمارے سامنے آتا ہے اور ہمیں احساس ہوتا ہے کہ سائنس اور ٹیکنالوجی کے میدان میں کم ترقی یافتہ ملکوں کو کس طرح اپنا زیردست رکھا جارہا ہے۔انھیں اپنی ناکارہ ٹیکنالوجی مہنگے داموں فروخت کر کے دام کھرے کئے جاتے ہیں۔(۱۳۳) ''جدید افسانہ میں رمزیہ اظہار کی ایک وجہ تو کہہ کر پوشیدہ رکھنے کی خواہش ہے۔'' چنانچہ ظہیر بابر کا افسانہ 'فضا میں لٹکتی ہوئی لاش' کے بارے میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ ان کا شمار ان جدید لکھنے والوں میں ہوتا ہے جو رمزیت اور علامت کے ذریعے معنی، مفاہیم اور حقیقت کی کئی ایسی سطحیں سامنے لاتے ہیں جو جدیدیت کو حقیقت سے ہم آہنگ کرتی ہے۔ظہیر بابر کا افسانہ 'فضا میں لٹکتی ہوئی لاش' ہمیں نہ صرف ایک بڑی حقیقت سے آشنا کرتا ہے بلکہ اس صورتحال کا آئینہ ہے جو تیسری دنیا کے المیے کی حیثیت رکھتی ہے۔

امیر ممالک غریب ملکوں کو اپنی ایجادات فروخت کر کے کثیر زرمبادلہ حاصل کرتے ہیں لیکن یہ مشنریاں معیشت پر بوجھ ہوتی ہیں کیونکہ بیچنے والے ممالک ان کی کاریگری سے پوری طرح آگاہ نہیں کرتے صرف اپنا مال بیچنا چاہتے ہیں۔'فضا میں لٹکتی ہوئی لاش' میں مصنف نے ہمارے عدالتی نظام، غلط فیصلے، دہشت زدگی اور درندگی کا ایسا نظارہ پیش کیا ہے جس میں طنز کے ساتھ ایک اجتماعی سانحے کو موضوع بنایا گیا ہے۔اس میں ایک عدالتی فیصلے کی کارروائی کا طنزیہ خاکہ ملتا ہے۔عدالت نے مجرم کو پھانسی کا جب حکم سنایا تو فیصلے میں یہ بھی

لکھا کہ پھانسی ایسی جگہ دی جائے کہ کھلے عام اس کی نمائش ہو اور لوگوں کو عبرت حاصل ہو۔

پھانسی کمیٹی کے ارکان کی ذمہ داری تھی کہ وہ مناسب جگہ کا انتخاب کریں لیکن یہ مرحلہ آسانی سے طے ہونے والا نہیں تھا۔ ہر شخص اپنے طور پر خوف، اضطراب اور پریشانی کا شکار تھا۔ سراسیمگی اور حیرانی طاری تھی، امن وامان کے بگڑنے کا خوف، اپنی جانوں کا خطرہ، سب سے بڑا مسئلہ یہ تھا کہ پھانسی کے لئے اتنی بلند جگہ منتخب کی جائے کہ وہ فضا میں بلند ہو کر لٹکتی ہوئی لاش کو عبرت کا منظر بنا دے۔ آخر جیلر نے مسئلے کا حل ڈھونڈ لیا کہ اس کرین کے ذریعہ پھانسی دی جائے جو جدید ترین ٹیکنالوجی کا شاہکار ہے اور بڑی مشکلوں سے باہر ملک سے حاصل کی گئی ہے۔ (۱۳۴) ''یہ کرین بالکل نئی ایجاد تھی، ابھی ان کی آزمائش بھی مکمل نہیں ہوئی تھی۔ کمپنی کے کسی افسر نے دیسی تجارتی وفد کو محض مرعوب کرنے کے لئے انھیں بھی دکھا دیا۔ وفد کے لیڈر کو یہ عجیب وغریب کرین اتنی پسند آئی کہ وہیں مچل گیا کہ انھیں بھی خریداری کی فہرست میں شامل کرو۔ ان میں نہ کوئی فولادی رسہ تھا اور نہ کوئی لیور، پھر بھی ان کے بوم چاروں طرف گھومتے تھے۔ ڈرائیور جب چاہتا ایک ترتیب سے کبھی انھیں انگشت شہادت بنا دیتا۔ کبھی انھیں مکڑی کی ٹانگوں کی طرح پھیلا دیتا، کبھی ہاتھی کی سونڈ کی طرح لپیٹ لیتا اور جب بند کرتا تو وہ خوفزدہ کتے کی دم کی طرح غائب ہو جاتے۔ وہ ٹینک تک یوں اٹھا لیتے جیسے ماں معصوم بچے کو گود میں لے لیتی ہے۔'' ایک کم ترقی یافتہ ملک میں مشکلوں سے حاصل کئے ہوئے کرین کا مصرف یہ تھا کہ اس کے ذریعہ ایک شخص کو پھانسی کے پھندے پر لٹکا کر عبرت کا نشان بنایا جائے۔ اس کرین کی حیثیت کم ترقی یافتہ ملک میں کھلونے سے زیادہ نہ تھی۔ ولایتی ماہرین نے دیسی ڈرائیوروں کی تربیت کو سر کے بوجھ کی طرح ٹالا اور اپنے ملک سدھار گئے۔

تیسری دنیا کا یہ المیہ اس وقت بھرپور صورت میں ہمارے سامنے آتا ہے جب مجرم کو اس کرین کے ذریعہ پھانسی کے نام پر تختۂ مشق بنایا جاتا ہے۔ (۱۳۵) ''مجرم کو لایا گیا تو کمیٹی کے ارکان نے اسے غور سے دیکھا، وہ ایک دبلا پتلا اور لاغر انسان تھا، ایسا لگتا تھا اس کا جسم جگہ جگہ سے ٹوٹا ہوا ہے، مگر اس کے چہرے پر نہ تشویش کی کوئی جھلک تھی اور نہ تفتیش کا کوئی نشان تھا، وہ چل کے آیا تھا اس لئے زندہ تھا'' اور آخر کار یہ ہوتا ہے کہ پھانسی دیئے جانے والے شخص کی جگہ کرین کی موت واقع ہو گئی۔

ظہیر بابر نے طنز کی صورت میں جدید ٹیکنالوجی سے عدم واقفیت کو افسانوی صورت میں کامیابی سے پیش کیا ہے۔ (۱۳۶) ''ڈرائیور جواب میں منمنایا، کرین تو مر گیا ہے جیلر نے اسے یقین دلایا کہاں بیٹے، کمبخت ابھی تک نہیں مرا، کرین کا بازو جام ہو گیا ہے، اس کا کمپیوٹر جل گیا ہے، اس کا انجن بیٹھ گیا ہے، اس کے رگز پھنس گئے ہیں، اسے تو گھسیٹ کر بھی جیل سے باہر لے جانا مشکل ہے۔'' مجرم زندہ تھا، ڈیڑھ سو فٹ کی بلندی پر لٹکا ہوا کھلی آنکھوں سے دیکھ رہا تھا۔ پرندے فضا میں تیرتے ہوئے اس بات پر حیران تھے کہ ایک آدمی ان کے علاقے میں کیسے پہنچ گیا۔

جیلر اور عدالتی عملے پر ہراسانی اور پریشانی طاری تھی۔ مجرم جھنڈے کی طرح فضا میں ٹنگا ہوا تھا، ہجوم جسے عبرت دلانے کے لئے جمع کیا گیا تھا اب لاش نیچے اتارنے کا پرزور مطالبہ کر رہا تھا۔ (۱۳۷) ''بند آنکھوں میں رنگوں کا غبار بھر گیا، اس میں افق تا افق رنگ برنگے کرین بازو اٹھائے کھڑے تھے، ان میں سے ہر ایک کے ساتھ ایک ایک آدمی چپکا ہوا تھا، جو آہستہ آہستہ کھل کر جھنڈا بنتا جا رہا تھا۔ جھنڈوں کی قطار لمبی ہوتی جا رہی تھی، وہ ہلکی ہوا میں سرسرانے لگ گئے تھے۔'' پھانسی کا مجرم زندہ تھا اور وہ کرین توڑا جا رہا تھا تاکہ جھنڈا سرنگوں ہو جائے۔

تیسری دنیا کی سیاست کی بازی گری کا ایک چبھتا ہوا اشارہ زبردست طنز کی صورت میں یہاں موجود ہے۔ ظہیر بابر کا یہ افسانہ جہاں رمزیت اور علامت کے تقاضوں کو پورا کرتا ہے وہاں ہماری اخلاقی پستی، ذاتی فائدے کی طلب اور حقائق سے نظریں چرانے کی داستان بھی سناتا ہے اور یہ صورتحال ہمیں نئے خطرات سے بھی آشنا کرتی ہے۔ (۱۳۸) ''یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ ہم ایسی سرزمین کے فرد ہیں جسے بہت سی قربانیوں کے بعد حاصل کیا گیا ہے۔ اس لحاظ سے ہمارا ادب جہاں ہمارے شخصی وجود کا اثبات ہے وہاں ہمارے قومی وجود کا اظہار بھی ہے۔ مغرب کو اپنے معاشرے کے حوالے اور مماثل و متوازی حالات سے گزرتے ہوئے قبول کرنے کے ساتھ ساتھ ہمیں درپیش خطرات کو نہیں بھولنا چاہئے۔'' ظہیر بابر کے افسانے اسی طرز احساس، قومی ہمدردی اور سیاستی بصیرت کی نمائندگی کرتے ہیں۔

'رات کی روشنی' ظہیر بابر کا ایک اور اچھا افسانہ ہے۔ یہ مہرو مصّلی کی ہی نہیں بلکہ ان دبے اور کچلے ہوئے لوگوں کی کہانی ہے جو استحصال، بھوک اور جبر حالات کے سامنے بے بس ہو کر اپنی عزت و ناموس کو بھی داؤ پر لگا دیتے ہیں۔ پیٹ سے بڑا کوئی ظالم نہیں، مہرو مصّلی جو اپنی مکھن جیسی بیٹیوں کو امانت کی طرح چھپا چھپا کر رکھتا تھا، بھوک سے مجبور ہو کر گیہوں کی امداد لے کر آنے والے گورے افسر کے ہاتھوں اپنی بیٹی کی عزت لٹتے دیکھتا ہے اور خون کے گھونٹ پی کر چپ رہتا ہے۔ پیٹ کو روٹی چاہئے، علاقے میں قحط پڑ گیا ہے، کھیت اجاڑ پڑے ہیں، امدادی گیہوں پر صرف ان کا حق تھا، جن کے پاس زمین کا ٹکڑا ہو۔ مہرو مصّلی تو زمیندار کے ٹکروں پر پلا تھا۔ (۱۳۹) ''مہرو کو مصّلی کہلانے سے نفرت تھی مگر اپنی مرضی سے ماں باپ اور ذات گوت تو منتخب نہیں کی جاسکتی۔ مصّلی کے گھر پیدا ہوا تھا، اس لئے مصّلی کہلاتا تھا البتہ کام اس نے سارے کسانوں والے اختیار کئے تھے، کبھی کبھار جب اسے شادی غمی کا پیام پہنچانے کے لئے کسی دوسرے گاؤں جانا پڑتا تھا اس وقت وہ اپنے آپ کو بھی مصّلی لگتا تھا، راستے بھر کڑھتا رہتا تھا مگر ایسی بیگار سے انکار کرتا تو کھاتا کہاں سے؟''

پورا گاؤں قحط کی لپیٹ میں تھا۔ گیہوں کی امداد باہر کے ملکوں سے آرہی ہے۔ بالکل مفت (۱۴۰) ''اس وقت مہرو کا جی چاہا تھا کہ گندم سے بھرا ہوا جہاز کھینچ کر گاؤں میں لے آئے، گھر گھر میں تندور گرم کرائے اور اتنی روٹیاں لگوائے کہ گاؤں کے بچے گلیوں میں پھینکتے پھریں۔'' گیہوں کا ٹرک گاؤں پہنچا تو گورے افسر بھی دیسی افسروں کے ساتھ تھے۔ گورے افسر کی گاؤں میں آمد کوئی معمولی بات نہیں تھی۔ ظہیر بابر نے یہاں طنز اور اشاریت کے ذریعے امداد میں آنے والے گیہوں اور اس کے ذریعے بڑی طاقتوں کی استحصالی کوششوں کو اچھی طرح بے نقاب کرنے کی کوشش کی ہے۔

مہرو مصّلی کے پاس زمین کا کوئی ٹکڑا نہیں تھا جو سرکار اسے قرض دیتی کہ وہ سستے داموں مہیا کی ہوئی گندم خرید کر اپنے پیٹ کی آگ بجھائے لیکن مہرو مصّلی کی بیٹی زمین کا کام دے رہی تھی (۱۴۱) ''نمبردار کی بیٹھک سے وہ دوسری مرتبہ نکلا تھا تو اس کے ذہن کے پردوں پر کئی چہروں کے سائے گھوم رہے تھے۔ نمبردار کا گیلا چہرہ، بڑے صاحب کا تحکمانہ چہرہ، گورے صاحب کا چور چہرہ، مصّلن کا حیران چہرہ، اپنی بیٹی کا معصوم چہرہ، اپنے بیٹا کا بھوکا چہرہ اور بہت سے ہنستے کٹیلے مستغیث اور مفتی چہرے۔'' یہ ایک ایسا افسانہ ہے جو پڑھنے والوں کو متاثر کرتا ہے۔ غربت اور افلاس کے سامنے اخلاقیات کا فلسفہ کس طرح دم توڑ دیتا ہے، رات کی روشنی میں یہ ایک المیے کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ جدید افسانوی ادب میں رمزیت اور علامت کو ایسی تہہ داری سے پیش کرنا جو عصری صورت حال کا آئینہ معلوم ہو مشکل کام ہے۔ ظہیر بابر اس مشکل مرحلے سے آسانی کے ساتھ گذرے ہیں اور تیسری دنیا کے مسائل کو فنی خلوص اور دردمندی سے پیش کیا ہے۔

غیاث احمد گدّی

غیاث احمد گدّی کا شمار ان لکھنے والوں میں ہوتا ہے جن کے فن نے حقیقت نگاری اور علامتی انداز کو یکجا کر دیا ہے۔ ان کا ادبی سفر ترقی پسند روایات کی پاسداری سے شروع ہوا اور وقت کے ساتھ ساتھ مائل بہ ارتقا رہا۔ (۱۴۲) ''غیاث احمد گدّی کے افسانوں کا ایک مجموعہ 'بابولوگ' ۱۹۶۹ء میں ہی چھپ گیا تھا، اس کے مشتملات میں 'بابولوگ'، 'پہیہ'، 'پیاسی چڑیا'، 'منظر و پس منظر'، 'بدصورت سیاہ صلیب'، 'جوہی کا پودا'، 'چاند اور صبح کا دامن' ہیں۔''

غیاث احمد گدّی کی تخلیقات کا اگر اس نقطہ نظر سے جائزہ لیا جائے کہ ان کے یہاں غالب رجحان کیا تھا تو یقیناً اس کا اظہار ہوتا ہے کہ حقیقت نگاری ان کے یہاں ایک واضح صورت میں موجود ہے۔ غیاث احمد گدّی نے جب افسانہ نگاری کا آغاز کیا تو وہ اردو افسانے کا روشن دور تھا۔ غیاث احمد گدّی کی ذہنی اور ادبی تربیت اسی ماحول میں ہوئی۔ (۱۴۳) ''اس کا سماجی شعور ترقی پسند ادبی تحریک کا پروردہ تھا، جس کی بنیاد پر اس نے معاشرے کو دیکھا اور سمجھا۔''

غیاث احمد گدّی کے افسانے زندگی کی تلخ کامیوں، حسرتوں اور المناکیوں کو اپنے اندر سمیٹ لینے کی پوری قدرت اس لئے رکھتے ہیں کہ یہ خود ان کی زندگی کا ایک ایسا رخ تھا جس سے وہ کبھی چھٹکارا نہ پاسکے۔ غیاث احمد گدّی ایک مصلح اور رہبر کی طرح نہیں بلکہ ایک تخلیق کار کی طرح زندگی کے اسرار و رموز کو حقیقت کی زبان عطا کر دیتے ہیں۔

(۱۴۴) ''ان کا بلا واسطہ اظہار بیان انھیں راجندر سنگھ بیدی سے قریب کر دیتا ہے بلکہ بعض گوشوں میں وہ بیدی کی سرحد کو چھلانگ جاتے ہیں۔ بیدی اپنے افسانوں کا قوام، غم اور جنس کے دل پذیر مرکب سے تیار کرتے ہیں۔ ان کے یہاں لاچاری اور بے بسی کی کیفیت بہت نمایاں ہے۔ لیکن غیاث احمد گدّی ایسی تلخیوں کو استعارے کے ایک واضح نظام میں پرو دیتے ہیں۔ جزئیات نگاری دونوں ہی افسانہ نگاروں کے یہاں ملتی ہے لیکن غیاث احمد گدّی کے یہاں جزئیات بے حد استعارتی ہیں۔''

اس بیان سے اختلاف یا اتفاق کیا جاسکتا ہے لیکن یہ حقیقت ہے کہ غیاث احمد گدّی کے موضوعات سماجی زندگی کی ابتری، غربت، افلاس اور متوسط طبقے کے افراد کی زندگی کا احاطہ کرتے ہیں ایسے افراد جنھیں کبھی خوشحالی اور معاشی فراخ دستی حاصل نہیں ہوتی۔ ظاہر ہے یہ موضوعات نئے نہیں لیکن غیاث احمد گدّی نے رمزیت اور استعاروں کے پردے میں ان میں ایک نئی دریافت کی کیفیت پیدا کی ہے۔ لفظوں کا مناسب استعمال ان کی ایسی خصوصیت ہے جو ان کے اکثر افسانوں میں اشاراتی کیفیت پیدا کرتی ہے۔ خاص طور پر ہندو دیومالائی اور اساطیری پس منظر میں لکھی ہوئی کہانیاں 'جوہی کا پودا' اور 'چاند' میں یہ خصوصیت پوری طرح ابھر کر سامنے آتی ہے۔ غیاث نے یہاں بڑے نازک موضوع کو چنا ہے اور عورت کی نفسیات کی جس طرح گرہ کشائی کی ہے وہ ان کے فنی خلوص کو ظاہر کرتی ہے۔ (۱۴۵) ''غیاث احمد گدّی کہیں فال بیک کی تکنیک کو اپناتے ہیں تو کہیں علامتی سطح کو چھوتے ہیں، اساطیری تلمیحات بھی ان کے علاقے کی چیز ہیں، اس لئے ان کے افسانے تر و تازہ معلوم ہوتے ہیں۔''

غیاث احمد گدّی نے عموماً نچلے طبقے کی زندگی کو ہمدردانہ نظروں سے دیکھا اور فنی مشاہدے کے ساتھ پیش کیا ہے۔ معاشرہ کی

بدحالی، اخلاقی زوال، طبقاتی کشمکش، نچلے طبقے کی احساسِ محرومی اور جبر مسلسل کی کیفیت ان کے افسانوں میں موجود ہے۔ان کے اکثر افسانوں کا پس منظر چھوٹا ناگپور کا وہ علاقہ ہے جہاں برسوں سے کرسچین خاندانوں کی آبادیاں ہیں۔ان کے افسانوں میں آدی باسیوں اور کرسچین خاندانوں کے مسائل کو نہایت گہرائی اور ہمدردی کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔

غیاث احمد گدّی کے یہاں نئے طبقاتی حالات اور جاگیردارانہ نظام کے زوال کی تہذیبی جھلکیاں بھی ملتی ہیں۔ان کا افسانہ 'خیرات' جاگیرداروں کی پسماندہ حالت اور ان کی معاشی بدحالی کی عمدہ تصویر پیش کرتا ہے۔اس افسانے میں جاگیرداروں کی مٹتی ہوئی تہذیب، ان کی شان و شوکت کو باقی رکھنے اور سینے سے لگا کر زندہ رہنے کی عکاسی میں طنز پوشیدہ ہے۔(۱۴۶)''کیا ہوا اگر آباؤ اجداد کی جائیداد میں سے صرف ایک حویلی رہ گئی، وہ بھی گروی ہے مگر شان تو زندہ ہے، آن تو سلامت ہے۔زمانے کے بادِ صرصر نے سارے چراغ بجھا دیئے مگر وہ وقار، وہ جلال، وہ اعلیٰ مزاجی تو اب بھی باقی ہے اس چراغ کو کون بجھا سکتا ہے، جس میں ان کے آباؤ اجداد کا لہو جل رہا ہے، یہ ہیں نواب عظمت بیگ۔''

غیاث احمد گدّی نے جاگیردارنہ تہذیب کو طنز اور حقیقت پسندی کے پیرایوں میں پیش کیا ہے۔ایک طرف نواب عظمت ہیں جو جاگیرداری کی گرتی ہوئی دیواروں کو بچانے کی کوشش میں مصروف ہیں، اپنی جھوٹی وضع داری اور آن بان کو نبھانے کے لئے وہ اپنی اولاد کو ملازم کا بیٹا ثابت کرنے پر مصر ہیں۔اس لئے کہ بیٹا خوابوں کی دنیا میں نہیں رہتا، وہ جانتا ہے کہ قیمتی کپڑے اور آسائش زندگی کا حصول یا درفتہ کا حصہ بن گئے ہیں۔وہ اپنے باپ کی جھوٹی انا اور جھوٹی وضع داری کے خلاف علم بغاوت بلند کرتا ہے اور خود فریبی کی جگہ حقیقت پسندی سے کام لیتا ہے۔یہ افسانہ بدلتی ہوئی قدروں اور نواب صاحب کے مقابلے میں ان کے بیٹے کے ذہنی تغیرات کو پیش کرتا ہے۔

غیاث احمد گدّی کردار نگاری کا خاص سلیقہ رکھتے ہیں۔'خیرات' میں 'اچھی' کا کردار بڑا جاندار کردار ہے۔نواب صاحب نے انتہائی نو عمر بچی اچھی کی عصمت پر ڈاکہ ڈالا تھا اور اسے طوائف کے کوٹھے پر پناہ لینے پر مجبور کر دیا تھا لیکن وہی نواب عظمت جب خود کنگال ہو کر 'اچھی' کے کوٹھے پر جاتے ہیں تو 'اچھی' انتقام کی آگ میں جلتی ہوئی اپنی تمام تر نفرتیں نواب صاحب کی جھولی میں ڈال دیتی ہے۔(۱۴۷)''آپ نواب ہیں، رئیس ہیں، دولت آپ کے قدموں پر لوٹتی ہے، اسی دولت کے سہارے آپ نے سینکڑوں شریف عورتوں کو کوٹھے پر بٹھا دیا ہوگا۔میرے جسم کی قیمت بارہ سو روپے ہے، کیا آپ کے پاس ہیں؟ شاید نہیں۔شاید بارہ آنے بھی آپ کی جیب میں نہیں ہیں۔مجھے سب معلوم ہے، اس ڈھول کے اندر محض پول ہے اور کچھ نہیں۔نواب صاحب ہم طوائفیں اپنے دروازے سے کسی کو کچھ دیئے بغیر واپس نہیں کرتیں۔کہیے خیرات دوں، اپنے اس جسم کی خیرات، خیرات۔''

غیاث احمد گدّی نے یہاں حقیقت نگاری کو نئے انداز میں پیش کیا ہے۔(۱۴۸)''غیاث کی زندگی میں ہی ترقی پسند تحریک کا ردعمل شروع ہو چکا تھا چنانچہ ان کے افسانوں میں ترقی پسندی کے ساتھ ساتھ جدیدیت کے بھی اثرات نظر آتے ہیں۔'' لیکن غیاث احمد گدّی نے ترقی پسندی کو ترک نہیں کیا اور حقیقت نگاری کے نئے پیرائے سے اپنے افسانوں میں عصری زندگی کے متعدد نقوش اجاگر کئے ہیں۔(۱۴۹)''ان کی کہانیوں میں ۱۹۶۰ء سے قبل اور بعد، دونوں عہد کے فنی لوازمات اور تقاضے کا التزام ملتا ہے۔ان کے یہاں موضوعات کی کمی نہیں اور وہ اسی موضوع پر قلم اٹھاتے ہیں جس پر ان کی گرفت مضبوط ہوتی ہے۔''

قاضی عبدالستار

قاضی عبدالستار کا شمار ان کہانی کاروں میں ہوتا ہے جو اپنے دور کی زندگی اور اس کے مسائل سے عہد برآ ہونا جانتے ہیں۔ ہندوستان میں آزادی کے بعد زمینداری کے خاتمے نے مسلمان زمینداروں کو افلاس، غربت اور پسماندگی کا شکار بنا دیا تھا۔ مسلمان زمینداروں کی تہذیبی و سماجی پسماندگی کو قاضی عبدالستار نے انتہائی دردمندی اور سماجی بصیرت کے ساتھ موضوع بنایا ہے۔

قاضی عبدالستار کا یہ موضوع خاص ہے کہ وہ خاتمۂ زمینداری کے بعد ہندوستان کے مسلمان زمیندار گھرانے کی بدحالی اور زوال کو بڑی ہمدردی کے ساتھ اس طرح احاطۂ تحریر میں لاتے ہیں کہ پڑھنے والا متاثر ہوئے بغیر نہیں رہتا۔ (۱۵۰) ''مالکن کہانی میں قاضی عبدالستار نے جاگیردارانہ نظام کے خاتمے اور اس سے متاثر زمینداروں کی معاشی بدحالی اور تہذیبی اقدار کی شکست و ریخت کی عکاسی کی ہے۔'' قاضی عبدالستار نے جاگیردارانہ نظام کے انحطاط کو نہیں بلکہ جاگیردارنہ نظام کے خاتمے نے جو اثرات مرتب کئے، اسے ایک المیے کی صورت میں پیش کیا ہے۔

میر محمد علی بیگ کی بیوہ جسے گاؤں والے مالکن کہتے تھے، خاندانی وضع داری نبھانے اور اپنی آن بان قائم رکھنے کے لئے جس ذہنی، جسمانی اور روحانی اذیتوں سے گذریں، قاضی عبدالستار نے اسے اپنی اثر انگیز تحریر میں پوری طرح اجاگر کرنے کی کوشش کی ہے۔ جاگیردارنہ نظام کے زوال اور انحطاط کو ڈاکٹر احسن فاروقی اور قرۃ العین حیدر نے بھی بڑی فنکاری سے پیش کیا ہے۔ شوکت صدیقی اپنے ناول چاردیواری میں جاگیردارانہ نظام کے زوال اور انحطاط کو نہیں بلکہ اس مٹتی ہوئی تہذیب کے اندرونی نظام کی فرسودگی اور بوسیدگی کو سامنے لانے میں کامیاب ہوئے ہیں اور یہاں لکھنؤ کی تہذیبی زندگی کی رنگارنگی کے ساتھ عورتوں کی جہالت، توہم پرستی اور خودستائی کی بھرپور تصویریں پیش کی ہیں۔ دراصل وہ پرانی دنیا جو دم توڑ رہی تھی اور اس کے ملبے سے جو نئی دنیا جنم لے رہی تھی، شوکت صدیقی نے 'چاردیواری' میں اسے خوف، تذبذب اور حیرت کے ملے جلے رنگوں میں پیش کیا ہے لیکن قاضی عبدالستار کا موضوع اس سے بالکل مختلف ہے۔

قاضی عبدالستار نے اودھ کے زمینداروں کی عیش پرستی کی داستانیں نہیں سنائیں بلکہ زمینداری کے خاتمے نے ان کی وضع داری، خاندانی روایات اور تہذیبی نقوش پر جس طرح ضرب کاری لگائی اسے موضوع بنایا ہے۔ خاتمۂ زمینداری کے قانون کی زد میں سب سے زیادہ یوپی کے مسلمان زمیندار آئے۔ (۱۵۱) ''آزادی کے بعد ایک قانون جاری کیا گیا تھا کہ جو مسلمان ہندوستان چھوڑ کر جا رہے ہیں (چاہے اس گھر سے ایک فرد ہی کیوں نہ گیا ہو) اس کی چھوڑی ہوئی ملکیت سرکاری تحویل میں لے لی جائے۔ ان ہی دنوں میر محمد علی اس دنیا میں نہیں رہے اور حکومت کو یہ خیال ہوا کہ وہ پاکستان چلے گئے ہیں۔''

میر علی محمد کی بیوہ مالکن نے اس ناکردہ گناہ کی سزا کو بڑے صبر، ہمت اور استقلال سے سہا اور اپنی خاندانی نجابت اور شرافت پر آنچ نہیں آنے دی۔ مالکن کی یہ کہانی عبرت کا منظر پیش کرتی ہے۔ (۱۵۲) ''ہندوستان میں زمینداری کے خاتمے کا اعلان ہوا جس نے دیہی معاشرت کو جھنجھوڑ کر رکھ دیا۔ جاگیردار طبقہ آخری سانس لے رہا تھا، اس دھچکے نے اس کی ساری آب و تاب ختم کر دی۔ لیکن زمینداری کا

خاتمہ ایک ادھورا اقدم تھا جس نے پرانے آقاؤں کا دم تو نکال لیا مگر نچلے طبقے کے دبے کچلے کسانوں کے لئے پیغام راحت نہ لا سکا۔ پرانے آقاؤں کی جگہ نئے آقا ابھرے اور دیہاتوں مین نو دولتیے کسانوں نے زمیندار کی گدّی سنبھال لی۔ مگر اس کی تہذیبی میراث جداگانہ تھی۔ دیہات کی یہ تصویر کشی اردو ناول میں قاضی عبدالستار ہی کے ذریعہ ہوئی۔ سجے ہوئے انداز بیان اور شاعرانہ اسلوب کے باوجود قاضی عبدالستار کا مشاہدہ گہرا اور تخیل کی اڑان بلند ہے۔ قاضی کو فضا کا جادو جگانے کا فن آتا ہے، اگر چہ ان کی ہمدردیاں واضح طور پر مرتے ہوئے جاگیردار طبقے کے ساتھ ہیں جس کی وضع داری اور تہذیبی آب و تاب کو وہ فراموش نہیں کر پاتے۔''

قاضی عبدالستار نے جاگیردارانہ تہذیب کی اچھی خصوصیتوں کو ہی اجاگر نہیں کیا بلکہ اس قانون کے خلاف ایک احتجاج کی کیفیت بھی ملتی ہے جس کی آڑ میں مسلمان زمینداروں کے خلاف تعصب اور ناانصافی سے کام لیا گیا اور پاکستان جانے والوں یا اس کا شبہ ہونے والوں کی زمینیں اور جائیدادیں بھی ضبط کر لی گئیں ان کی بھی جو دنیا سے رخصت ہو چکے تھے۔

(۱۵۳)''دادا قاضی انعام حسین تعلق دار بھسول تھوڑی دیر تک میرے یکے کے ساتھ چلتے رہے لیکن مجھ سے نگاہ نہ ملائی نہ مجھ سے خدا حافظ کہا۔ ایک بار نگاہ اٹھا کر دیکھا اور میرے سلام کے جواب میں گردن ہلا دی۔ سدھولی جہاں سے سیتاپور کے لئے مجھے بس ملتی، ابھی دور تھا، میں اپنے خیالوں میں ڈوبا ہوا تھا کہ میرے یکے کو سڑک پر کھڑی ہوئی سواری نے روک لیا، جب میں ہوش میں آیا تو میرا یکہ والا ہاتھ جوڑے مجھ سے کہہ رہا تھا، میاں ای شاہ جی بھسول کے ساہوکار ہیں، ان کے یکے کا بم ٹوٹ گوا ہے، آپ برا نہ مانو تو اتی بیٹھ جائیں۔ میری اجازت پا کر اس نے شاہ جی کو آواز دی، شاہ جی ریشمی کرتا اور مہین دھوتی پہنے آئے اور میرے برابر بیٹھ گئے اور یکے والے نے میرے اور ان کے سامنے پیتل کا گھنٹہ دونوں ہاتھوں سے اٹھا کر رکھ دیا۔ گھنٹے کے پیٹ میں مونگری کی چوٹ کا داغ تھا، دو انگل کے حاشئے پر سوراخ میں سوت کی رسّی پڑی تھی، اس کے سامنے قاضی انعام حسین آف بھسول اسٹیٹ اودھ کا چاند اور ستارے کا مونوگرام بنا ہوا تھا۔ میں اسے دیکھ رہا تھا اور شاہ جی مجھے دیکھ رہے تھے اور یکے والا ہم دونوں کو دیکھ رہا تھا۔ یکے والے سے رہا نہ گیا، اس نے پوچھ ہی لیا، کا شاہ جی گھنٹہ بھی خرید لایو، ہاں کل شام کو معلوم نائی، کا وقت پڑا ہے، میاں پر کہ گھنٹی دے دیہن بلائے کے میں، میاں کا برا وقت چوروں کی طرح بیٹھا ہوا تھا، مجھے معلوم ہوا کہ چابک گھوڑے کے نہیں میری پیٹھ پر پڑا ہے۔'' قاضی عبدالستار نے اس میں قاضی انعام حسین اور ان کی بیوی کے کردار کو بڑی دردمندی اور کاوش سے ابھارا ہے۔ وقت کے گردش کی بہترین عکاسی اس افسانے میں کی گئی ہے جس سے کسی انسان کو مفر حاصل نہیں ہے۔ 'پیتل کا گھنٹہ' کے قاضی انعام حسین جو اپنے زمانے کے مانے ہوئے قاضی تھے اور ان کے نام کا گھنٹہ بھسول کی ڈیوڑھی پر اعلانِ ریاست کے طور پر بجتا تھا وہی قاضی انعام حسین۔ آج ریاست کی آخری نشانی مہمان کی تواضع کے لئے فروخت کرنے پر مجبور ہوئے۔ قاضی انعام حسین اپنی وضع داری کا بھرم نبھاتے ہوئے مہمان کی خاطر پیتل کا وہ گھنٹہ جو انھیں اپنی جان سے عزیز تھا فروخت کر کے بھی مہمان کے آگے یوں شرمندہ و شرمسار تھے جیسے وہ مہمان داری کا حق ادا نہ کر سکے ہوں۔

قاضی عبدالستار اپنی نکھری ہوئی زبان اور جزئیات نگاری کے لئے خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ قاضی عبدالستار کے افسانوی ادب میں ترقی پسند روایات کا عنصر شامل ہے۔ (۱۵۴)''یہ وہ کہانی کار ہیں جنھوں نے بیانیہ اسلوب میں نئے موضوعات پر کہانیاں لکھیں، ان کو صرف روایتی کہانی کار کہہ کر نظر انداز نہیں کیا جا سکتا انھوں نے ابہام سے بچ کر روایت کا دامن بھی تھامے رکھا ہے اور فرسودہ روایت سے دامن کش ہو کر جدید محسوسات کو افسانے کا موضوع بھی بنایا ہے ان کے یہاں ترسیل و ابلاغ کا مسئلہ کوئی الجھن پیدا نہیں کرتا۔ ان کے

افسانوں میں پلاٹ بھی ہوتا ہے، کردار بھی اور جز ئیات بھی انسان کی داخلی کیفیات کا اظہار بھی ہوتا ہے اور سماجی حقیقت نگاری بھی۔'' جن دنوں جدید علامتی افسانے کا رجحان بیشتر نئے لکھنے والوں کے یہاں ملتا ہے تقریباً اسی زمانے میں حقیقت نگاری کے نئے پیرائے بھی ہمارے افسانہ نگاروں نے کامیابی سے برتے ہیں۔ حقیقت نگاری کی وہ روایت جو ترقی پسند فکر سے پیدا ہوئی بعض جدید افسانہ نگاروں کے یہاں بھی ملتی ہے۔ (۱۵۵) ''ترقی پسندی نے خود جدّت پسندی کو نقطۂ آغاز بنایا تھا اور صحیح جدّت پسندی، وسیع ترقی پسندانہ مقاصد کی نفی سے عبارت نہیں بلکہ اس کے بعض گوشوں کی تکمیل کرتی ہے۔'' لہٰذا قاضی عبدالستار کے فن کو ہم جدّت پسندی اور ترقی پسندی کا نقطۂ اتصال کہہ سکتے ہیں۔

مسعود مفتی

مسعود مفتی کا نام جدید افسانہ نگاروں میں ایک معتبر نام ہے۔ ان کا شمار ایسے افسانہ نگاروں میں ہوتا ہے جن کا موضوع انسانیت اور شرفِ انسانیت ہے۔ ان کے دو افسانوی مجموعے 'محدّب شیشہ' اور 'ریزے' میں شامل افسانے اس بات کی گواہی دیتے ہیں کہ انھوں نے زندگی کا بہت قریب سے مطالعہ کیا ہے۔ ان کے افسانوں میں 'امیری غریبی'، 'اندھیرے اجالے' اور 'خیر و شر' کا تصادم ملتا ہے لیکن ان کا رویہ بنیادی طور پر انسانی ہے اور اپنے اسلوب کی شگفتگی اور طنز و مزاح کی آمیزش سے وہ اپنے افسانوں کو قابلِ مطالعہ بنا دیتے ہیں۔
(۱۵۶) ''مسعود مفتی کے افسانے کسی بھی رجحان کی نمائندگی نہیں کرتے۔ البتہ کبھی کبھی زندگی کی بے مقصدیت کا احساس جاگتا نظر آتا ہے، جو زندگی کی گہما گہمی اور مصروفیات میں جلد ہی مٹ جاتا ہے۔ ان کا مشاہدہ جزئیاتی ہے لیکن زندگی کی گہری معنویت کا احساس نہیں دلاتا، کبھی افسانے میں دلچسپ صورتحال پیدا کر کے افسانے کو مزاحیہ رنگ دینے کی بھی کوشش کرتے ہیں لیکن جلد ہی سنجیدگی یا کہانی سنانے کا شعور حاوی ہو جاتا ہے۔ غالباً یہی سبب ہے کہ اس قسم کی صورتحال افسانے میں بے جوڑ پیوند معلوم ہوتی ہے۔''

سب سے پہلی بات تو یہ ہے کہ مسعود مفتی اس دور کے افسانہ نگار ہیں جب کہانی علامت نگاری اور لایعنیت کے ڈگر پر چل پڑی تھی۔ بیانیہ اور حقیقت نگاری کی روایت کو جدت پسندوں نے رد کر دیا تھا لیکن مسعود مفتی نے ایسے دور میں بھی بیانیہ پر توجہ دی ہے۔
(۱۵۷) ''مسعود مفتی کا زندگی کے بارے میں ایک رویہ ہے جسے مثبت کہا جا سکتا ہے، اس لئے کہ وہ زندگی کے اجتماعی مسائل کو طنز و تعریض کے بغیر پیش کرتے ہیں اور کرداروں کو ہمیشہ قبول کرتے ہوئے انسانیت کے اصولوں کو برتتے ہیں، جس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ افسانہ نگار کو اپنے معاشرے سے مخاصمت ہے نہ اپنے کرداروں سے کسی قسم کی نفرت ہے بلکہ وہ واقعیت اور حقیقت پسند افسانہ نگار کی طرح اپنے معاشرے اور کرداروں کو ان کے حقیقی روپ میں پیش کر دیتے ہیں۔ لیکن اس پیشکش میں کرداروں کی نفسیات، ماحول، سماجی قدروں، خوشیوں اور مسرتوں کے ساتھ رنج و غم، کم مائیگی، محرومیاں، نیکی اور بدی میں ان کے فنکارانہ حسن کو بڑا دخل ہے۔''

مسعود مفتی کے افسانوں میں مشاہدے اور جزئیات کے ساتھ پاکستان کی تاریخ کے نازک اور آزمائشی لمحات کی بھرپور عکاسی ملتی ہے۔ قومی زندگی میں دو اہم موڑ ایسے بھی آئے جس نے پوری قوم کو جھنجھوڑ کر رکھ دیا۔ مسعود مفتی کا نام اس سلسلے میں اہم ہے کہ انھوں نے ۱۹۶۵ء کی جنگ میں ارضِ وطن اور یہاں کے باسیوں کے جذبات کو پورے فنکارانہ خلوص کے ساتھ پیش کیا ہے۔

مسعود مفتی کا افسانہ 'سپاہی' میں ایک ایسے زخمی فوجی افسر کی نفسیاتی کیفیت کا فنکارانہ بیان ملتا ہے جو محاذِ جنگ میں اپنی فوجوں کی کمان کر رہا ہے۔ دشمن پاکستانی علاقوں میں گھس آیا تھا اور باٹا پور کے قرب و جوار میں دشمن کی یلغار نے لوگوں کو گھر چھوڑنے پر مجبور کر دیا تھا۔ (۱۵۸) ''بوڑھے، جوان، عورتیں، بچے عجیب سراسیمگی کے عالم میں بھاگے چلے آ رہے تھے۔ دل کرتا کہ بازو پھیلا کر ان کو گلے سے لگا لیں، مگر اس وقت مجبوراً گولی چلانی ہی پڑتی تھی اور وہ لوگ گولیوں کی سیدھ میں ہی بھاگ آتے تھے، میری زد میں جب بھی کوئی آتا تو میں فوراً ہاتھ روک لیتا مگر مصیبت یہ تھی کہ ذرا دم لیتے تو دشمن کے سپاہی سر اٹھا کر اندھا دھند فائر کرتے، جس سے ہمارے وہ نوجوان خطرے میں پڑ جاتے جو پل اڑانے کی کوشش کر رہے تھے۔ میری پوزیشن پل کے قریب ہی تھی اس لئے مجھے بہت دقت پیش آ رہی تھی اور بالآخر میں

نے ہاتھ روکنے کے بجائے بندوق کا رخ ادھر گھمانا شروع کر دیا تا کہ ہمارے لوگ بھی بچے رہیں اور دشمن بھی سر نہ اٹھائے۔''

میجر نعیم جو لا ولد تھا میدانِ جنگ سے زخمی حالت میں جب واپس آتا ہے تو اس کے جسمانی زخم تو مندمل ہو گئے لیکن اس جنگ نے اس کی روح کو جس طرح زخمی کیا تھا اس زخم کی ٹیس اسے بے چین رکھتی، وہ ایک بدلا ہوا آدمی تھا۔ گہری خاموشی اور اندرونی اضطراب کا شکار، اسے کسی بات میں دلچسپی نہ رہی تھی۔ اپنی بیوی شاہدہ سے بھی دور دور رہتا ہے۔ بیوی کو یہ غم کھائے جا رہا تھا کہ نعیم اس وجہ سے اس سے بیزار ہے کہ اس کے ہاں کوئی اولاد نہیں، جب وہ دیکھتی کہ نعیم محلے کے بچوں میں غیر معمولی دلچسپی لے رہا ہے، انھیں ٹافیاں اور کھلونے بانٹ رہا ہے تو اس کا یہ خیال پختہ ہو جاتا کہ اولاد کی محرومی نے نعیم کو اس سے چھین لیا ہے۔ (۱۵۹) ''پتہ ہے آج کیا ہوا نعیم بازار سے کچھ کپڑے اور چند بوٹوں کے جوڑے خرید لایا ہے، کوئی پانچ سات سال کی بچی کے اور شاہدہ سے کہتا ہے کہ جمعرات کو خیرات کر دینا۔'' لیکن نعیم کو بے اولادی کا غم نہیں تھا بلکہ احساس جرم اسے اندر ہی اندر دیمک کی طرح چاٹ رہا تھا۔

دورانِ جنگ اس کی چلائی ہوئی گولی سے ایک چھ سات سال کی بچی دم توڑ گئی تھی۔ (۱۶۰) ''اس افراتفری اور گھبراہٹ میں ہم ہر چیز کو پورے طور سے تو نہیں دیکھ سکتے تھے سوائے فائرنگ کے نشانے کو، ایسے میں جب اردگرد کے ماحول کے ہیولے نظر کے گھیر میں ناچتے رہتے اور ہمارے ہاتھ مشین کی طرح گولیاں بھرنے اور فائر کرنے میں مصروف رہتے، اس مبہم طریق سے مجھے اندازہ ہوا کہ چند لوگ پل سے گزرنے کی کوشش کر رہے ہیں، میں نے بندوق کا رخ ذرا سا تبدیل کیا مگر نہ معلوم کیا ہوا کہ ایک پانچ سات سال کی بچی بھاگتی ہوئی میرے سامنے آ گئی۔ بیشتر اس کے' کے میں ہاتھ روک سکتا وہ میری گولی کھا کر گری اور نہر کے کنارے ڈھلوان سے لڑھکتی ہوئی پانی میں آ گری۔ باوجود اس کے کہ افراتفری میں ہم چیزیں واضح طور پر دیکھنے کے قابل نہ تھے، میں اپنی یاد سے ان چند لمحوں کو فراموش نہیں کر سکتا جب میں نے نیلے فراک اور سنہری بالوں والی بچی کو لڑھک کر پانی میں گرتے دیکھا۔ برین گن میرے ہاتھ سے چھوٹ گئی، زمین کو بے بسی سے پکڑ کر میں نے آنکھیں پھاڑیں تو اس کا خون نہر کے گدلے پانی میں رنگ بھرنے لگا۔ میں اسے بے اختیار پکڑنے کے لئے اٹھا......اور گولیاں......وہ چپ ہو گیا۔ ضبط کا ایک گھونٹ نگلا، بڑی مشکل سے بولا...... میں نے دشمن کے کئی سپاہی مارے ہیں...... اس پر فخر کیا ہے مگر وہ بچی......اور......وہ دونوں ہاتھوں سے چہرہ چھپا کر سسکیاں بھرنے لگا۔''

مسعود مفتی کا یہ افسانہ انسانیت کے جذبہ سے بھرپور ہے۔ ایک چھوٹی سی بچی نے جس طرح ایک مضبوط سپاہی کے پورے وجود کو ہلا کر رکھ دیا اور اس کے حواسوں پر اس طرح چھا گئی کہ جنگ میں دشمن کو مارنے کا غرور ایک ندامت اور پچھتاوے کی صورت میں بدل گیا، مسعود مفتی کا یہ افسانہ انتہائی نرم و نازک احساس کا ترجمان افسانہ ہے۔

(۱۶۱) ''۱۹۶۵ء میں ہندوستان اور پاکستان کے جنگ کو موضوع بنا کر ہمارے یہاں بہت سے لکھنے والوں نے قلم اٹھایا۔ حجاب امتیاز علی (موم بتی کے سامنے)، ممتاز مفتی (پاکستان)، احمد ندیم قاسمی (کپاس کا پھول)، خدیجہ مستور (ٹھنڈا میٹھا پانی)، عنایت اللہ (ماں اور کھیم کرن کی پگلی)، مشتاق قمر (لہو اور مٹی) (افسانوی مجموعے) نے اس موضوع پر طبع آزمائی کی۔''

مسعود مفتی کے یہاں سقوط مشرقی پاکستان اور ۱۹۷۱ء . . . کے گہرے اثرات ملتے ہیں۔ بنگلہ دیش بننے کے بعد وہاں کے غیر بنگالی مسلمانوں پر جو قیامت صغریٰ ٹوٹی اور جس طرح انھیں پھر ایک بار مہاجرت کا دکھ سہنا پڑا اس کی ترجمانی کے سلسلے میں مسعود مفتی کا نام خاص طور پر قابل ذکر ہے۔ مسعود مفتی نے اس طوفان بلاخیز کا دور سے نظارہ نہیں کیا بلکہ وہ طوفان کی زد میں آنے والے لاکھوں لوگوں

میں شامل تھے۔(۱۶۲) ''وہ سات مہینے دم توڑتے ہوئے مشرقی پاکستان میں، ایک مہینہ بنگلہ دیش میں اور دو سال جنگی قیدیوں کے کیمپ میں رہے۔ظلمت و نور کی اس مسلسل کشمکش نے ان کے فکر و نظر کی دنیا ہی بدل ڈالی، اب ان کا افسانہ صدیوں پار جنم لیتا ہے یہ تجربہ ان کے فنی سفر کو ایک نئے موڑ سے آشنا کرتا ہے، یہ نئی سمت تاریکی کے دنوں میں قرآن سے روشنی لینے سے نمودار ہوتی ہے، اس میں انھوں نے بتایا ہے کہ سقوط ڈھاکہ کا المیہ مسلمانوں کے سقوط غرناطہ سے عبرت نہ پکڑنے سے وقوع پذیر ہوا۔'' یہ مسعود مفتی کے افسانے کی جذباتی تعبیر ہے لیکن مسعود مفتی کے افسانوں میں حقیقت کے رنگ بھی پائے جاتے ہیں۔

سقوط مشرقی پاکستان کے المیے نے انھیں چونکایا ہی نہیں بلکہ حقائق سے آنکھیں چار کرنے، ظلم کرنے والوں اور ظلم سہنے والوں میں جو فرق ہوتا ہے اس کی سوجھ بوجھ بھی پیدا کی ہے۔اپنے رپورتاژ 'تنکے' میں وہ کہتے ہیں (۱۶۳) ''قوم کی شکست تین دن پہلے ہو چکی تھی، فرد کی ریخت اب ہو رہی تھی تواریخی واقعہ ختم ہو چکا تھا، نفسیاتی حادثے شروع ہو رہے تھے، واردات جاری تھی مگر اس کا روپ بدلنے لگا تھا۔ہم برق سے حاصل تک آ گئے تھے، جب برق گرنے لگی تھی تو ہم نے ہوٹل انٹر کانٹی نینٹل کے غیر جانبدار علاقے میں پناہ ڈھونڈی اس کبوتر کی طرح جو بلی کو دیکھ کر آنکھیں بند کر لیتا ہے مگر جب آنکھ کھولی تو حاصل یہ تھا کہ ہوٹل کے باہر عناصر کی ترتیب الٹ چکی تھی۔ہم آزادانہ اندر گئے تھے، اسیرانہ باہر آئے، باہر کی مٹی اب مادر وطن نہ تھی بلکہ کوچۂ رقیب تھی۔اس کا ہر ذرّہ مثل تیغ آب دار تھا۔ڈھاکہ اب پاکستان کا شہر نہ تھا بلکہ پاکستان کا کتبہ تھا۔اب ہم سرکاری کارندے نہ تھے بلکہ سرکاری ملبے کے خس و خاشاک تھے، جس جان کو بچانے کے لئے ہم نے پناہ ڈھونڈی تھی، وہی جان اب ننگ وجود تھی کیونکہ ایک نئے عہد کے آغاز میں ہم پرانے عہد کی تقصیریں بن کر سوئے دار جا رہے تھے۔''

مسعود مفتی کا رپوتاژ ایک ایسا آئینہ ہے جس میں ذلت آمیز شکست کے اسباب و نتائج عکس ریز ہیں۔مسعود مفتی کے افسانے فارم کے اعتبار سے بیانیہ ہیں، وہ سچائیوں کو کہانی بنانے کا ہنر بھی جانتے ہیں۔ان کے پیرایۂ بیان میں واقعیت اور حقیقت کا رنگ پایا جاتا ہے۔(۱۶۴) ''چونکہ مسعود مفتی کا مسلک فنی حقیقت نگاری ہے، اس لئے سقوط ڈھاکہ کے موضوع پر ان کے افسانوں کے تازہ مجموعہ 'ریزے' میں زوال کی لپیٹ میں آئی ہوئی اس بستی کا نام ڈھاکا ہے۔اس میدان کا نام پلٹن میدان ہے اور یہ منظر ہتھیار پھینکنے کا منظر ہے اور جس پہلے دوسرے اور تیسرے آدمی کے منہ پر تھوکا گیا وہ میں، آپ اور ہم سب ہیں۔مسعود مفتی ہم سب کو یہ گھڑی یاد دلانے پر ادھار کھائے بیٹھے ہیں اور گزشتہ پندرہ برس سے اس مقام عبرت کی سیر کرانے میں مصروف ہیں۔'' مسعود مفتی کا فن حقیقت اور سچائیوں کا آئینہ دار ہے۔خاص طور سے سقوط مشرقی پاکستان کے حوالے سے انھوں نے پوری قوم کو آئینہ دکھایا ہے۔

محمد منشایاد

منشایاد جدید افسانہ نگار ہیں لیکن دوسرے جدید افسانہ نگاروں کے مقابلے میں ان کے یہاں یکسانیت نہیں بلکہ بیحد تنوع ہے۔ جدیدیت کے بار بار تکرار کیے جانے والے موضوعات کی جگہ منشایاد نے نئے موضوعات چنے اور انھیں اپنی مخصوص فنی خصوصیات کے ساتھ پیش کیا اور یوں جدید افسانہ نگاروں میں اپنی الگ جگہ بنائی ہے۔

منشایاد ان معنوں میں بھی جدید افسانہ نگاروں سے الگ ہیں کہ انھوں نے ترقی پسندی کی روایات سے انحراف نہیں کیا، ان کے یہاں بیانیہ کردار اور کہانی سب کچھ ہے لیکن کسی زبردستی عائد کردہ وابستگی کا احساس نہیں ہوتا۔ افسانوں کی داخلی اور خارجی فضا کو ابھارنے کے لئے وہ جس اسلوب کو اختیار کرتے ہیں اس سے حقیقت نگاری سے رشتہ نہیں ٹوٹنے پاتا، ہمیں ان کے یہاں حقیقت نگاری کی وہ صورت نظر آتی ہے جو جدید روش سے قریب بھی ہے اور حقیقت کو مختلف صورتوں میں ظاہر کرتی ہے۔

منشایاد کے کئی افسانوی مجموعے شائع ہو چکے ہیں۔ 'بند مٹھی میں'، 'جگنو'، 'ماس اور مٹی'، 'خلا اندر خلا' اس کے علاوہ بھی انھوں نے بہت کچھ لکھا ہے اور اس دعویٰ کے باوجود کہ میں سچی کہانی نہیں لکھنا چاہتا، ان کی کہانیاں سماجی زندگی کی سچائیوں کو سامنے لاتی ہیں۔ ان کے کردار بیشتر نچلے طبقے کے مفلوک الحال اور بے نام ونشان لوگ ہیں۔ کوڈو فقیر، علیا نائی، صادق ترکھان، شیدو مہترانی ان سب کی زندگی ان کے افسانوں میں آگاہی کے ساتھ موجود ہے۔ زندگی کی اندرونی اور بیرونی سچائیوں کے ترجمان یہ کردار اپنے طبقے کے نمائندہ کرداروں کی صورت میں بھی ہمارے سامنے آتے ہیں۔ ان کے افسانے انسان کی مجبوریوں، محرومیوں، خوشی، غم، خواہشات اور خوابوں کے افسانے ہیں۔ (۱۶۵) ''منشایاد کے افسانے پڑھنے کے بعد یہ احساس نہیں ہوتا کہ ہم کسی جھکی یا قنوطی شخص کے پاس سے اٹھ کر آئے ہیں بلکہ زندہ اور عام انسانوں سے ملاقات کا احساس ہوتا ہے۔ ان کے افسانے آدمی کی تنہائی نہیں بڑھاتے بلکہ رفاقت کا احساس دلاتے ہیں۔ منشا دیاد اپنے افسانوں میں اپنی ذاتی نوحہ خوانی یا قصیدہ خوانی کے بجائے بہت سے ایسے لوگوں سے ملواتے ہیں جو دکھوں میں شریک ہوئے بغیر دکھ بانٹ لیتے ہیں اور ساتھ بیٹھے بغیر ہماری تنہائی دور کر دیتے ہیں۔''

منشایاد کے یہاں زبان کے استعمال میں بھی مقامی رنگ کا احساس ہوتا ہے۔ وہ ٹھیٹ مقامی الفاظ کو اس طرح کہانی میں سموتے ہیں کہ کرداروں کی زندگی کا مجموعی نقش سامنے آتا ہے۔ ماحول اور افسانوں کی فضا مانوس بن جاتی ہے۔ یہاں ان کے افسانے 'تماشا' کا ذکر کرنا بے محل نہ ہوگا۔ یہ ایسا افسانہ ہے جو منشایاد کے کمال فن کا اعتراف کرا لیتا ہے۔ یہ احساس ہوتا ہے کہ جن کرداروں کو انھوں نے پیش کیا ہے وہ ان کی زندگی اور ان کے ماحول سے پوری آگہی بھی رکھتے ہیں۔ اس کہانی کا تعلق مداری اور اس کے بیٹے سے ہے جو تماشا دکھانے کے لئے نئی بستی کی تلاش میں ہیں لیکن یہ سفر ختم ہی نہیں ہوتا۔ منشایاد کی یہ کہانی ایک اچھی کہانی ہے۔ (۱۶۶) ''کہانی میں پلاٹ ہے، واقعات ارتقائی عمل سے گزرتے ہیں، ان میں وحدت کا تاثر ہے، زمان ومکان کی ترتیب منطقی ہے۔ کہانی میں کردار بھی ہیں، مداری، جمورا اور تماشائی کردار، واقعات اور مکالمات سے جڑے ہوئے ہیں، کہانی میں نقطہ عروج بھی ہے اور انجام بھی۔'' لیکن یہ کہانی پھر بھی روایتی نہیں، اس کہانی میں ایک پُراسراریت ہے، تلاش کا سفر ہے، اس میں آسمانی صحیفے کا حوالہ ایک آسیب زدہ بستی ہے مگر یہ کہانی جن مدارج سے گزرتی

ہے وہ آج کے معاشرہ کا حوالہ اور اپنے عہد کی علامت بن جاتی ہے۔منشایاد نے یہاں اقدار کی شکست و ریخت، معاشرے میں آدمی کی بے توقیری اور اپنے عہد کی زندگی کی آسیب زدگی کو اس سماجی شعور کے ساتھ پیش کیا ہے کہ ان کے انکار کے باوجود اسے ترقی پسندانہ شعور کا حصہ کہا جا سکتا ہے۔

منشایاد نے تمثیل اور علامتوں سے بھی کام لیا ہے، یہ افسانہ اگر چہ روایتی نہیں لیکن اس میں لطف و اثر پیدا کرنے اور قاری کو ساتھ لے کر چلنے کی جو خصوصیت ہے وہ اس کا اعتراف کرواتی ہے کہ(۱۶۷)''کہانی خواہ علامتی ہو یا تمثیلی یا ملی جلی حقیقت نگاری کی کہانی ہو یا سرائیلی کہانی ہو یعنی شعور سے زیادہ لاشعور کو انگیز کرتی ہو، ضروری ہے کہ وہ کسی قیمتی تجربے سے آشنا کرے یعنی اس کے اظہاری قالب میں یہ طاقت ہو کہ دل پر چوٹ پڑے یا ذہن پر ضرب لگائے۔استعجاب میں غرق کر دے یا سوچنے پر مجبور کر دے یا زندگی کے بارے میں آگہی اور بصیرت کا نیا دریچہ کھول دے، یہ منصب کہانی کے جوہر کا ہے، علامتی یا تمثیلی پیرائے محض وسیلے ہیں۔''

منشایاد کے یہاں کہانی کا یہ جوہر موجود ہے، جس سے کہانی کا مجموعی تاثر زیادہ دیرپا اور زیادہ خوشگوار ہو جاتا ہے۔

منشایاد کے افسانے روایتی نہیں لیکن افسانے کی جڑ کا تعلق روایت سے ہی ہے اور ایک لکھنے والا ہر چند کہ وہ جدید ہو اس روایت سے لاتعلق نہیں رہ سکتا۔(۱۶۸)''ادب کا رشتہ اور تعلق زندگی، زمین اور روایت سے کسی نہ کسی طرح موجود ہوتا ہے۔اس کے باوجود میں سمجھتا ہوں کہ ہر دور کے ادب کا اپنا ایک مزاج، رویہ اور شناخت ہوتی ہے۔ زندگی ہر لمحہ آگے بڑھتی رہتی ہے، ہر قدم پر نئے انکشافات ہوتے ہیں، اگر فنکار سفر کی صعوبتوں سے گریزپا ہو تو اس کا رشتہ زندگی سے کٹ جاتا ہے، کسی ایک منزل کو آخری منزل سمجھ لینے سے فن اور فنکار پتھر ہو جاتے ہیں۔ میں پتھر ہونا نہیں چاہتا اس لئے موضوع اور ہئیت کے راستوں پر ہر طرح کے حالات میں برابر سفر جاری رکھا ہے۔''

محمد منشایاد ہئیت کے راستوں پر چلتے ہوئے نئے تجربات سے گزرے ہیں۔ان کے افسانے 'سورج کی تلاش'، 'سانپ اور خوشبو'، 'تیرھواں کھمبا'، اور 'بند مٹھی میں جگنو' اردو افسانے میں ایک خوشگوار موڑ کی حیثیت رکھتے ہیں۔جدید افسانوی ادب میں منشایاد کی آواز ایک ایسے باشعور فنکار کی آواز ہے جو تخلیق ادب کو وقت گزاری کا مشغلہ نہیں بلکہ سماجی ذمہ داری سمجھتا ہے۔اگر چہ وہ اس سماجی ذمہ داری کا اعتراف کرتے ہوئے اکثر ہچکچاتے ہیں۔

اُمّ عمارہ

اُمّ عمارہ سماجی حقیقت نگاری کے اس سلسلے سے تعلق رکھتی ہیں جس کا ایک سرا پریم چنداور دوسرا شوکت صدیقی سے ملتا ہے۔ان کا پیرایۂ بیان حقیقت پسندانہ ہے لیکن وہ افسانہ کہنے کا فن جانتی ہیں اور کرداروں سے کام لینا بھی، طالب علمی کے زمانے ہی سے وہ افسانہ لکھ رہی ہیں اور اب تک ان کے کئی افسانوی مجموعے اور مشرقی پاکستان کی ہجرت کے تعلق سے ایک ناول سامنے آچکا ہے۔

امّ عمارہ کے افسانے 'افکار'، 'سیپ' اور 'فنون' چھپتے رہے ہیں۔ان کے افسانے زندگی کی کہانیاں ہیں، انھوں نے اپنے افسانوں کو علامت، تجریدیت اور استعاروں سے سجانے کی کوشش نہیں کی علامت خوان کے بیان کا حصہ بن جاتی ہے۔وہ قصے کو اہم جانتی ہیں اور اپنی پُر زور نثر کے ذریعے مشرقی بنگال کے کھیتوں، دریاؤں اور سانولے سلونے حسن کی دلکشی کو آشکار کرتی رہی ہیں۔ان کے یہاں بنگال کی تہذیبی زندگی کا بہت اچھا مطالعہ ملتا ہے، بنگالی تہذیب کے سارے نقوش ان کے یہاں روشن ہیں۔مشرقی پاکستان ام عمارہ کی خوابوں کی سرزمین تھا، انھوں نے وہاں کی معاشرتی زندگی کو کھلے دل سے اپنایا۔بنگالی زبان اور بنگلہ ادب سے واقفیت حاصل کی اور اپنے افسانوں میں بنگال میں رہتے ہوئے اس کی تہذیب وثقافت سے الگ تھلگ رہنے والوں کو تنقید کا نشانہ بنایا۔بنگال کا سحر آفریں اور شاعرانہ ماحول ان کی ذات کا حصہ بن گیا تھا۔لیکن صلح اور آشتی کی تمام تر کوششوں کے باوجود انھیں دوسری ہجرت کا بارِگراں اٹھانا پڑا۔یہ بھی ایک المیہ ہے کہ وہاں بہاری کی تلوار سر پر لٹک رہی تھی اور مغربی پاکستاج میں ان کا استقبال نفرت اور اجنبیت سے ہوا۔ان کے افسانوی مجموعے 'آگہی کے ویرانے' کے افسانوں کا پس منظر نسلی تعصبات کی آگ میں جلتا ہوا بنگال ہے۔'آگہی کے ویرانے' کے افسانے اس دکھ اور عذاب کا اظہار ہیں جو غیر بنگالیوں پر روا رکھا گیا لیکن ام عمارہ نے نہایت غیر جانبداری سے غیر بنگالیوں کے احساس، برتری، نسلی تفاخر، ثقافتی اور تمدنی بالادستی کو بھی تنقید کا نشانہ بنایا ہے۔اس طرح وہ حقیقت نگاری کی اس روایت کو چھو لیتی ہیں جو ترقی پسند فکر کی اساس ہے۔

'جامدانی' ان کا ایک اچھا افسانہ ہے، یہاں ام عمارہ نے بنگال کی غربت، افلاس اور بھوک کو موضوع بنایا ہے۔قحط نے بنگال کو اپنی لپیٹ میں لے لیا تھا یہ صرف ایک جامدانی کی کہانی نہیں جو چھوٹی عمر سے ہی پیٹ کی آگ بجھانے کے لئے دروازے کھٹکھٹا رہی ہے بلکہ ہزاروں کم سن بچیاں پیٹ کی آگ سرد کرنے کے لئے غلط راستہ بھی اختیار کر لیتی ہیں۔جامدانی کم سن ہے، ناتجربہ کار ہے لیکن وہ یہ نہیں بھولتی کے اس کے اور ٹیپو میاں کے بیچ طبقاتی اونچ نیچ کی جو دیوار موجود ہے اسے گرانا نہ اس کے بس میں ہے نہ ٹیپو میاں کے۔

امّ عمارہ نے طبقاتی فرق کو یہاں جس طرح ظاہر کیا ہے وہ ترقی پسندانہ فکر کا حصہ ہے۔امّ عمارہ کے افسانے حقیقت کی جس سطح کو سامنے لاتے ہیں وہ سماجی ہے۔رشتوں کی شکست و ریخت، خاندانی الجھنیں، معاشی زبوں حالی اور تارکین وطن کے جذباتی اور معاشی مسائل ان کے افسانے، ان موضوعات کے گرد گھومتے ہیں، ان کا علم حقیقت آشنا ہے۔امّ عمارہ کے اکثر افسانوں میں ایک کمزور لڑکی دکھ سہتی آگاہی کے ویرانوں میں بھٹکتی ہے۔ام عمارہ کا افسانہ 'کوئلہ بھئی نہ راکھ' ایک عورت کے باطنی کرب، اس کی نفسیاتی کشمکش اور مرد کی بالادستی کے خلاف اس کے احتجاج کی مختلف صورتوں کو سامنے لاتا ہے۔ام عمارہ نے بڑی خوبی سے یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ مرد عورت کی علمیت، ذہانت اور معاملہ فہمی کے اعتراف کو اپنی انا کی شکست سمجھتا ہے۔

'گناہ بے گناہی' مشرقی پاکستان کے پس منظر میں لکھی ہوئی ایسے لوگوں کی کہانی ہے جنھوں نے اس سرزمین سے محبت کا رشتہ استوار کیا تھا، وہاں کی زبان، تہذیب اور ثقافت کو کھلے دل سے اپنایا تھا لیکن وہی سرزمین ان پر تنگ ہوگئی۔

'کس نے کس کو اپنایا' بھی اکھڑے اور بچھڑے ہوئے لوگوں کی کہانی ہے۔(۱۶۹)''اس نے اپنی ساری جذباتیت کو جھٹک کے بہت ہی اطمینان سے سوچنے کی کوشش کی، مجھے کیا لینا بنگال اور اس کی برسات سے، میرے لئے تو یہ سندھ کے ریگستان بھی گلزار ہیں۔اس نے اپنے آپ کو سمجھایا......سندھ کا ریگستان-کیا واقعی گلزار بن جائے گا۔ایک اندیشہ سا دل میں سر اٹھانے لگا، ہاں کیوں نہیں، بشرطیکہ...... بشرطیکہ لوگوں کی سمجھ میں آجائے کہ فسادی کون ہے اور فساد کون ڈلوانا چاہتا ہے۔فسادی......ارے ہاں......کاش اس کا پتہ بروقت چل جاتا، کاش لوگوں کے سمجھ میں بات آجاتی تو ہائے بنا بنایا گلزار کاہے کو آتش نمرود میں تبدیل ہو جاتا۔''

امّ عمارہ نے ایک پوری قوم کے مغلوب ہونے کی کہانی سنائی ہے جو بڑی دلدوز اور عبرت ناک ہے۔انھوں نے بڑے بڑے چہروں سے نقاب اٹھانے کی جرأت کی ہے۔(۱۷۰)''غرق دریا نہ ہوئے، غرق مئے ناب ہوگئے، کیا فرق پڑتا ہے، دشمن کو تہس نہس نہیں کر سکے خود تہس نہس ہوگئے تو کیا برائی ہے۔''یہ افسانہ تاریخ کے اس المیہ کو ظاہر کرتا ہے جس سے آنکھیں چرانا ممکن نہیں(۱۷۱)''تخت نہیں ملا نہ سہی، تختہ ہوگیا تو کونسی ایسی آفت آگئی، صرف یہی نہ کہ جنگ ہارے بغیر ملک ہار بیٹھے اور تین ہزار کے سامنے ترانوے ہزار نے ہتھیار ڈالے، ہمیں تختۂ مشق بننے کے لئے چھوڑ دیا۔''

امّ عمارہ نے بنگلہ دیش کے قیام کے بعد ناکردہ گناہ کی سزا پانے والوں کے غموں اور ملک کے دولخت ہو جانے کے المیے کو کمال فنکاری سے پیش کیا ہے۔'امرلتا' میں بھی یہی موضوع ہے اور اس المیے کے بہت سے گوشے یہاں نمایاں کئے گئے ہیں۔

سقوط ڈھاکہ اور اس کے بعد جو تبدیلیاں وہاں رونما ہوئیں اور جو واقعات گزرے، ہمارے بہت سے لکھنے والوں نے اسے موضوع بنایا ہے لیکن ام عمارہ نے اس المیے کی جو تاریخ لکھی ہے اس میں ان کا اپنا تجربہ اور مشاہدہ شامل ہے۔مشرقی پاکستان کے سرزمین سے انھیں جو والہانہ وابستگی تھی اور اس خطۂ جنت نشان سے جس طرح ایک پوری نسل نے اپنے تقدیر وابستہ کرنے کا خواب دیکھا تھا، امّ عمارہ کے افسانے اس شکستِ خواب کا حقیقت پسندانہ اظہار ہیں۔

زین العابدین

زین العابدین ایک ایسے افسانہ نگار ہیں جو ترقی پسندانہ نظریات سے وابستگی کو اپنے لئے طرۂ امتیاز جانتے ہیں۔ زین العابدین کا تعلق اگر چہ جدید دور کے افسانہ نگاروں سے ہے لیکن انھوں نے کبھی جدیدیت کو بطور فیشن نہیں اپنایا۔ زین العابدین کی پہلی کہانی ۱۹۶۰ء میں 'غرور' کے عنوان سے ہفت روزہ 'نصرت' میں چھپی۔ اس پہلی کہانی نے ہی لوگوں کو چونکا دیا، پھر وہ تواتر سے لکھتے رہے۔ افکار، سیپ اور فنون جیسے ادبی پرچوں میں ان کی تخلیقات جگہ پاتی رہیں۔

وہ ایک آدرش وادی لکھنے والے ہیں، ان کے نزدیک افسانہ کسی نہ کسی مقصد کا تابع ہوتا ہے۔ زندگی کو لکھنے کے لئے جس سچائی، ادبی دیانت، سیاسی، بصیرت اور تاریخی شعور کی ضرورت ہوتی ہے۔ وہ زین العابدین کے یہاں موجود ہے۔ زین العابدین جب قلم اٹھاتے ہیں تو ان کے سامنے ایک مقصد ہوتا ہے، ان کے افسانوں کے موضوعات طبقاتی کشمکش، سماجی ناانصافی، بھوک، استحصال اور دیگر سماجی برائیوں پر مشتمل ہیں۔ ان کے افسانوں میں سماجی تبدیلی کی خواہش، زیریں لہروں کی طرح موجود ہے۔ انھوں نے کبھی سہل پسندی سے کام نہیں لیا اگر چہ وہ جدیدیت کی تحریک میں شامل نہیں ہوئے لیکن ان کے یہاں جدت کے عناصر موجود ہیں البتہ ان میں حقیقت پسندی، اعتدال اور توازن کی کیفیت ملتی ہے۔ انھوں نے علامتوں اور استعاروں کو اس طرح برتا ہے کہ وہ افسانے کی معنویت اور تفہیم میں روڑا نہیں اٹکاتے بلکہ اضافہ کرتے ہیں۔ وہ اپنے افسانوں میں بنگلہ دیش کے سماجی، معاشرتی اور دیہی زندگی کے پس منظر کو نہایت خوبی سے ابھارتے ہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ سقوط ڈھاکہ کے بعد جب بہت سے لکھنے والوں نے بنگلہ دیش کو خیر باد کہا اور مغربی پاکستان کو اپنا مسکن بنایا۔ لیکن زین العابدین بنگلہ دیش میں مقیم رہے اور وہاں کے بدلتے ہوئے حالات کے پس منظر میں افسانے لکھتے رہے، وہاں کے عوام کے مسائل اور ان کی جدوجہد بنگلہ دیش بننے کے بعد جس نئے مرحلے میں داخل ہوئی تھی زین العابدین کے افسانوں میں اس کی روداد ملتی ہے۔ ان کے افسانے 'خیمہ بستی'، 'جاگتے رہو'، 'ہاتھ ہمارے قلم ہوئے' بنگلہ دیش کا نیا منظر نامہ اور جبر کے ماحول میں انسان کی جدوجہد اور عزم وعمل کی داستان سناتے ہیں۔

ان کا تخلیقی سفر ترقی پسند نظریات کے نمائندہ افسانہ نگار کی حیثیت سے شروع ہوا تھا اور آج بھی اس نظریہ پر وہ کامل یقین رکھتے ہیں۔ ان کے افسانوں میں انسانی استحصال کے خلاف احتجاج کی کیفیت ملتی ہے۔ ظلم، ناانصافی اور طبقاتی جبر کے خلاف بھی ان کا قلم برسرپیکار رہا ہے۔ ان کا افسانہ 'سات بھائی چمپا جاگورے' میں اگر چہ لوک کہانی کے اجزا ملتے ہیں لیکن انھوں نے ترقی پسند رویے کو خوبی سے افسانے کے دروبست میں سمونے کی کوشش کی ہے۔ زندگی کی تبدیلی کی خواہش کا افسانوی اظہار گہرے تاریخی شعور اور سماجی بصیرت کے بغیر ممکن نہیں۔ زین العابدین کے افسانوں میں یہ خصوصیت ملتی ہے۔ ان کے افسانوں کی اہم جہت حقیقت نگاری ہے لیکن انھوں نے اپنی تمثیلی کہانیوں میں بھی علامتوں اور استعاروں کو مقصدیت کے تابع رکھا ہے لہٰذا کہیں بھی ابلاغ کا مسئلہ نہیں پیدا ہوتا۔

زین العابدین نے بنگلہ دیش بننے کے بعد وہاں معاشرے میں جرائم، تشدد اور دہشت گردی کے پھیلاؤ اور اس سے متاثرہ افراد کی ذہنی اور نفسیاتی کیفیتوں کو اپنے افسانے 'ہاتھ ہمارے قلم ہوئے' اور 'گوتم کی برسی' میں گہرے سماجی شعور کے ساتھ پیش کیا ہے۔ ان کے

تمثیلی افسانے 'کتے' کا پس منظر ایوب خاں کے دور کی سیاست اور حکومتی تشدد کا اظہار ہے۔ ظلم و جبر کہیں بھی ہو، زین العابدین اس کے خلاف ہیں اور مزاحمتی رویے کے ساتھ اسے اپنے افسانوں کا موضوع بناتے ہیں۔ انسان دوستی، خلوص اور ادب کی سچی لگن ان کے افسانوں کو نہ صرف قابل مطالعہ بناتی ہے بلکہ ان کے فن کے سماجی جہت اور ان کے آدرشی نقطۂ نظر کی ترجمانی بھی ہوتی ہے۔

زین العابدین کے بیشتر افسانوں کا پس منظر سابق مشرقی پاکستان ہے، وہاں کی دیہی زندگی غربت اور افلاس کے دکھ جھیلتے ہوئے سادہ لوح لوگ اور ان کے مسائل ان کا موضوع رہے ہیں۔ ان کے افسانوں 'دھرتی کے گھاؤ'، 'پٹو'، 'بچہ بڑھیا اور راستے'، 'ٹوکری'، 'درد آئے گا دبے پاؤں'، مشرقی پاکستان سے ان کے گہرے لگاؤ اور وہاں کے معاشرتی حالات سے ان کی واقفیت کا اظہار معلوم ہوتے ہیں۔

ان کے افسانوں میں ان کا مارکسی نقطہ نظر زیریں لہر کی طرح موجود ہوتا ہے لیکن اس نقطۂ نظر کو وہ فن کے پردے میں پیش کرتے ہیں۔ ان کے اشارے نظریے کو اشتہار نہیں بناتے بلکہ ان کے فن کی تفہیم کی کلید بن جاتے ہیں۔ ان کی ترقی پسند نظریات سے وابستگی ناقابل شکست ہے، روس میں کمیونزم کے زوال کے بعد کہا گیا کہ ترقی پسند نظریئے کی بھی موت ہوگئی لیکن زین العابدین کے نزدیک نظریہ کبھی نہیں مرتا بلکہ آدمی کی رگوں میں لہو بن کر دوڑتا اور جہد حیات میں مقابلے کی خواہش کو تیز تر کرتا رہتا ہے۔

زین العابدین کا تخلیقی سفر جاری ہے۔ اگرچہ وہ کم لکھتے ہیں لیکن ان کے اکثر افسانے اپنے عہد کی معاشرتی اور سماجی زندگی کی سچائیوں کا آئینہ دار بن کر قاری کے ذہن پر نہ مٹنے والے اثرات چھوڑ جاتے ہیں۔

نعیم آروی

جدید اردو افسانے میں نعیم آروی کا نام ایک اور اہم نام ہے۔ نعیم کے افسانے ایک سوچنے اور غور و فکر کرنے والے تخلیق کار کی منفرد آواز ہیں اور اہم اس لئے کہ نعیم آروی کے افسانے عصری تقاضوں سے سروکار رکھتے ہوئے بھی لایعنیت کا شکار نہیں۔ وہ اپنے دور کے سیاسی، سماجی اور معاشی مسائل کو پیش کرتے ہیں لیکن اردو افسانے کی روایتی ساخت سے ان کا رشتہ مضبوط ہے۔ نعیم آروی کی خصوصیت یہ ہے کہ نہ انھوں نے ترقی پسندی کی روایت سے انحراف کیا اور نہ حقیقت نگاری کی روایت سے رشتہ توڑا البتہ جدت کے بعض عناصر مثلاً علامت نگاری اور رمزیت کے اثرات بھی ان کے افسانوں میں پائے جاتے ہیں۔

نعیم نے کسی بندھے ٹکے فارم کو نہیں اپنایا ان کا ہر افسانہ اپنی ضرورت کے مطابق اپنے فارم میں ڈھلتا ہے۔ (۱۷۲) ''مجھے کہنے دیجئے کہ ایک دردمند اور ایماندار ادیب کی حیثیت سے عالمی اور قومی تغیرات سے باخبر ہی نہیں رہا بلکہ اکتساب بھی کرتا رہا۔ شاید یہی بنیادی وجہ ہے کہ میری بیشتر کہانیوں کے پس منظر میں ان تبدیلیوں کا ادراک اور احساس، شائستگی اور آہستہ روی کے ساتھ موجود ہے۔''

نعیم کے افسانے ایک باخبر حساس باشعور لکھنے والے کے احساسات کی آئینہ داری کرتے ہیں۔ سماجی زندگی میں پیدا ہونے والی تبدیلیوں کو نعیم آروی نے اپنے افسانوں میں بڑی خوبی سے پیش کیا ہے۔ ان کا فن حقیقت نگاری کے دبستان کا تسلسل ہے لیکن یہ حقیقت نگاری ان معنوں میں مختلف ہے کہ زمانے کی تبدیلیوں اور وقت کے بدلتے ہوئے مزاج نے اس میں کچھ نئے رنگ بھرے ہیں۔

(۱۷۳) ''نعیم آروی کے تعلق بنیادی طور پر سماجی حقیقت نگاری کے دبستان سے ہے۔ ہر چند کہ یہ حقیقت نگاری پریم چند، کرشن چندر، منٹو اور عصمت چغتائی کے فکر و فن کا تسلسل ہے مگر موضوع اور ہیئت کے اعتبار سے بہت مختلف ہے۔ انسانی معاشرہ مسلسل تبدیل ہوتا رہا ہے اور تبدیلی کے اس عمل میں نت نئے روپ اختیار کرتا رہتا ہے۔ پرانی اقدار اور روایات کی شکست و ریخت ہوتی ہے اور اس کے نتیجے میں نئے افکار و خیالات جنم لیتے ہیں۔ چنانچہ حقیقت نگاری کا تصور بھی تبدیل ہوتا رہتا ہے۔ نعیم آروی کے افسانوں میں یہ تبدیلی، یہ نئی حقیقت نگاری صاف نظر آتی ہے۔'' یہ نئی حقیقت نگاری اپنے گرد و پیش کی زندگی اور اپنے گرد کے گہرے مشاہدے پر مبنی ہے۔

(۱۷۴) ''نعیم آروی کی زیادہ تر کہانیاں Realism یا حقیقت نگاری کی روایت کے آئینہ دار ہیں، ان کا اسلوب ان کہانیوں کو آرٹ سے بہت قریب لاتا ہے۔''

نعیم آروی کے یہاں Realism یا حقیقت نگاری کے بہت سے نئے گوشے اور زاویے ابھر کر سامنے آتے ہیں۔ نعیم آروی علامت کو برتنے کا ہنر جانتے ہیں، ان کے علامتی افسانے 'گڑیا کا قتل'، 'دو حصوں میں بٹا جسم'، 'بستی کا آخری آدمی'، 'گمشدہ جزیرے'، 'ٹھہرا ہوا سورج'، 'بصارت'، 'چالیسواں فقیر'، 'آدھا آدمی'، 'لٹکا ہوا آدمی'، 'سیاہ بخت کا حلفیہ بیان' اور اس کے علاوہ کئی دوسری کہانیاں علامتی ہیں لیکن یہ ابلاغ کی کمی کا شکار نہیں ہوئیں۔

نعیم آروی باخبر ہیں کہ ابلاغ کا رشتہ قاری اور مصنف کے درمیان ایک ایسا پل ہے جو ذرا سی بے احتیاطی سے ٹوٹ جاتا ہے۔

(۱۷۵) ''میرے نزدیک بنیادی مسئلہ ابلاغ اور اظہار بیان کا ہے، اگر تخلیقات میں ابلاغ اور حسن بیان کی خوبی موجود ہے تو بلاشبہ انھیں

آفاقی ادب کا درجہ حاصل ہے اور یہ ہر دور میں انسانی دل و دماغ کو تر و تازہ اور منور کرتی رہیں ہیں اور کرتی رہیں گی۔'' نعیم آروی کے افسانوں کی بنیادی خصوصیت حقیقت بیانی، ابلاغ اور حسن بیان ہے۔

نعیم آروی نے تکنیک کے تجربے بھی کئے ہیں اس لئے کہ جدید دور کے انسان کی زندگی کے کرب اور سماجی مسائل کے اظہار کے لئے جدید تکنیک اور جدید اسلوب کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ لیکن ادب نعیم آروی کے یہاں ایک سماجی ذمہ داری ہے، لہٰذا انھوں نے اس کی اہمیت کو ہمیشہ مدنظر رکھ کر قلم اٹھایا ہے (۱۷۶) ''یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا کوئی ایسا ادب ہے جو سماج کے تضادات کو حل کرنے میں معاون بن سکے اور مختلف محاذوں پر برسرِ پیکار انسانی تقدیر کو کامرانی کے لئے ہتھیار فراہم نہ کر سکے بلکہ زندگی کو زیادہ پیچیدہ اور نا قابل فہم بنا دے، اس کی ضرورت باقی رہتی ہے۔ یہ اہم اور بنیادی سوال ہمیں سنجیدہ غور و فکر کا موقع فراہم کرتا ہے، میرا عقیدہ ہے کہ اچھا اور بڑا ادب وہی ہوتا ہے جو مجموعی طور پر معاشرے اور سماجی زندگی کو آگے لے جاتا ہے اور ترقی کے نئے ساحلوں کو دریافت کرنے میں مدد دیتا ہے۔''

یہاں ہم دیکھتے ہیں کہ نعیم آروی کے یہاں ادب تفنن طبع کا ذریعہ نہیں بلکہ معاشرے کو ترقی اور بہتری کی راہ سمجھانے اور انسانی زندگی کے بہتر مستقبل کی کوشش کا نام ہے۔ یہاں وہ ان جدید افسانہ نگاروں سے الگ ہو جاتے ہیں جو کرب، ذات اور تنہائی کے حصار میں قید ہیں۔ نعیم کے یہاں شدید احساس تنہائی ضرور ہے لیکن انھوں نے اسے اپنے فن کے ذریعہ معاشرے کا عکس بنایا ہے۔ (۱۷۷) ''اس نے عصر کا زہر اپنے اندر اتار لیا ہے اور اس زہر سے وہ کہانیاں کشید کی ہیں جو ہمیں جھنجھوڑتی ہیں، جھنجھلاہٹ میں مبتلا کرتی ہے اور چین سے بیٹھنے نہیں دیتیں۔''

نعیم کا شمار ان تخلیق کاروں میں ہوتا ہے جس کا قلم معاشرتی تضاد اور انسان کی محرومیوں کی داستان رقم کرتا ہے۔ وہ کراچی شہر کی قتل گاہوں، بے گور و کفن لاشوں، خوف، عدم تحفظ اور انتشار، فکر و ذہن کے نوحہ گر رہے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ ان کے افسانوں میں کراچی کی زندگی مجسم ہو کر سامنے آتی ہے اور مجموعی معاشرتی صورت حال کی آگہی بخشتی ہے اور زاہدہ حنا کے بقول ہمیں جھنجھوڑتی ہیں اور چین سے بیٹھنے نہیں دیتیں۔ زندگی کے بارے میں ان کا نظریہ مثبت ہے، وہ انسان کے بہتر مستقبل سے مایوس نہیں۔ (۱۷۸) ''میں جب اپنے چاروں طرف سفیدے اور یوکلپٹس کے ایک جانب جھکے ہوئے، جھومتے ہوئے درختوں اور سرسبز کشادہ لانوں میں سرو قد اشوکا کا خوبصورت تنا ہوا جسم دیکھتا ہوں تو میرے اندر بھی جینے کی کچھ آرزو پیدا ہو جاتی ہے، ان کے قریب جا کر، ان کے نیچے بیٹھ کر، ان کو چھو کر عجیب سی مسرت میری انگلیوں کے پوروں سے ہو کر پورے جسم میں پھیل جاتی ہے۔ بس اس وقت زندگی سے لپٹ کر زندہ رہنے کی خواہش بڑھ جاتی ہے۔'' ان کے افسانوں میں بھی یہی مثبت رویہ زندگی سے لپٹ کر زندہ رہنے کی خواہش ایک زیریں لہر کی طرح موجود ہوتی ہے۔ (۱۷۹) ''وہ ان آدرش ادی لکھنے والوں میں سے ہیں جو نہ صرف اپنے سماج بلکہ ساری دنیا کے حسن و جمال کو اوج کمال پر دیکھنا چاہتے ہیں جن کے خیال میں انسان کائنات کی سب سے متوازن اور باشعور تخلیق ہے اور اس کے ساتھ جبر و جور، ظلم و ستم اور ناانصافی نہیں ہونی چاہئے، ایسے لکھنے والے خود کبھی اس دنیا کا حصہ نہیں بن پاتے جو حق دار کا حق مارتی ہے اور ناانصافی کو سکہ رائج الوقت سمجھتی ہے۔ تنہائی ایسے لکھنے والوں کا مقدر ٹھہرتی ہے اور نعیم بھی ایسا ہی تنہا انسان ہے۔''

تنہائی کا یہ سفر اس وقت شروع ہوا جب نعیم نے اپنے آبائی وطن کو خیر باد کہا اور پاکستان آ گئے۔ ان کے تین ناولٹوں کے مجموعے

'ہجرتوں کی مسافتیں' نعیم کی خودنوشت ہے۔(۱۸۰)''پاکستان نوکری کی تلاش میں جارہا ہوں، نوکری لگ جائے تو اماں، بہن اور بھائی کے ساتھ تمہیں بھی لے جاؤں گے۔'' لیکن منزل کی تلاش میں گھر چھوڑنے والے اپنی گمشدہ جنت کی تلاش میں گھر کا راستہ بھی بھول جاتے ہیں۔(۱۸۱)''ان کی یہ خودنوشت جس کا نام انھوں نے 'ہجرتوں کی مسافتیں' تجویز کیا ہے اور جس کے اختتامی صفحات پر انھوں نے اپنے دونوں ہاتھوں کو خالی اور اپنے دل کو افسردہ لکھا ہے تو یہ صرف ان کا نہیں دوسرے بہت سے لوگوں کا المیہ ہے۔ یہ ان تمام لوگوں کا المیہ ہے جنھوں نے ہندوستان کی تقسیم کے نتائج وعواقب کو ہندو اور مسلمان کی ترازو میں تولا تھا اور یہ ان لوگوں کی بھی داستان الم ہے جنھوں نے ذاتی محرومیوں پر آئیڈیلزم کی تلاش کا خوبصورت نقاب ڈالا تھا۔'' 'ہجرتوں کی مسافتیں' شکست خواب کی داستان سناتی ہے۔

نعیم آروی کی یہ خودنوشت ان کی زندگی کے بہت سے المناک رخوں سے ہی پردہ نہیں اٹھاتی، یہ احساس بھی دلاتی ہے کہ نعیم کی آئیڈیلزم سے موقع پرست لوگوں نے کس طرح فائدہ اٹھایا۔ منافقت کا یہ رویہ سیاست سے لے کر تمام کاروبارِ زندگی پر حاوی رہا ہے۔ (۱۸۲)''یہ ایک لمبی داستان ہے جس میں ہڑتال، جیل، ملازمت سے برطرفی اور منافقتوں کے بے شمار مظاہرے کی نشاندہی ملتی ہے۔ قسط وار تباہی کے ریگستان میں مجنوں کا نخلستان بھی ملتا ہے۔ یہ نعیم کی دوسری محبت ہے، انتہائی جاندار، توانا اور جان لیوا۔'' محبت کی یہ جان لیوا توانائی ان کے افسانوں میں بھی ملتی ہے، اس لئے کہ نعیم نے 'کھڑکی سے باہر' جیسے افسانے لکھے۔ 'کھڑکی سے باہر' ایک ایسے اداس اور بیمار شخص کے ذاتی تاثرات کا اظہار ہے، جس کا بیماری کے سبب بیرونی دنیا سے تعلق منقطع ہو چکا ہے اور کھڑکی سے باہر کے مناظر اس کی وابستگی کا واحد سہارا ہیں۔ خاص طور سے گلی اور پارک میں کھیلتے ہوئے بچے، اسے کسی حد تک احساس محرومی اور شدید افسردگی سے بچانے کا ذریعہ ہیں۔(۱۸۳)''بچہ میرا ہو یا کسی دوسرے کا، اس سے تو محبت کی جانی چاہئے کیونکہ عورت اور مرد کے درمیان ان کی شدید محبت کا ٹھوس ثبوت اور مادی اظہار ہے۔ اگر خدا کہیں مجسم ہوتا شاید وہ کسی بچے کے روپ میں ہی سامنے آتا۔''

کراچی کو جب زرد موسموں کے عذاب نے آ گھیرا اور گلی اور پارک میں کھیلتے ہوئے بچے اچانک غائب ہو گئے تو اس دہشت اور خوف کو نعیم آروی نے چند جملوں میں زبان عطا کی ہے۔(۱۸۴)''میرے اور باہر کی دنیا کے درمیان فی الوقت یہ کھڑکی ہی رابطہ ہے۔ میری بہن اس ڈر سے مجھے باہر جانے نہیں دیتی کہ کہیں واپسی کا راستہ نہ بھول جاؤں۔ میں ٹرانسفارمیشن کے اس آخری مرحلے میں جب گلی کے اس کنارے سے اس کنارے تک اور پارک کے ایک سرے سے دوسرے سرے تک نرم ونازک پاؤں کی جگہ بھاری بھرکم جوتوں کی بھگدڑ سنتا ہوں تو کھڑکی کے شکستہ پٹ اور بادام کے زرد پتوں کی طرح کانپتے ہوئے اپنے وجود کے بقیہ حصے سے الگ ہونے کے خوف سے لرزنے لگتا ہوں۔ 'زرد موسموں کا عذاب' 'جرم' اور 'بے زبانی' جہاں کراچی کے خوف اور دہشت کی پر اثر کہانیاں ہیں وہاں 'بے زبانی' میں مقامی لوگوں کے خلوص اور انسانیت کی وہ رمق پوشیدہ نظر آتی ہے جسے بہت کم لکھنے والوں نے اہمیت دی ہے۔ غیر زبان اور ثقافتی اور تہذیبی اشتراک سے نفرت اور تعصب کی اس فضا کو بدلنے میں بڑی مدد مل سکتی ہے جس نے کراچی کے ماحول میں زہر گھول دیا ہے۔

(۱۸۵)''میری مجبوری میری ملازمت تھی، جس میں میری پوسٹنگ عموماً گوٹھوں اور شہر سے دور آبادیوں میں ہوتی۔ جہاں مقامی لوگ اکثریت میں ہوتے اور اماں کی شاید یہ مجبوری تھی کہ ان کا روایتی اندازِ فکر انھیں مقامی آبادی سے الگ تھلگ رہنے پر مجبور کرتا۔ اس تہذیبی اور سماجی بعد کے باوجود اماں ایک بات کو بری طرح پامال کر رہی تھی، محبت کا بے زبان مگر طاقتور جذبہ جو انھیں ہر جگہ حاصل ہوتا۔'' اس افسانے میں نعیم آروی نے باہر سے آنے والوں کی مقامی لوگوں پر اپنی تہذیبی اور ثقافتی برتری کے تصور پر ضرب کاری لگائی ہے اور بتایا

ہے کہ محبت کی اپنی زبان ہوتی ہے جو تہذیبی اور لسانی حد بندیوں سے آزاد ہوتی ہے اور جس کی یہاں کمی نہیں۔

اماں کا مقامی آبادی سے دور اپنے لوگوں کے درمیان رہائش کا یہ تصور اس وقت پامال ہو جاتا ہے جب شدید علالت نے انھیں ہسپتال پہنچا دیا، جہاں مقامی لوگوں نے ان کا اتنا خیال رکھا اور اشاروں کنایوں میں اس طرح ٹوٹ کر محبت کا اظہار کیا کہ وہ ہمیشہ کے لئے رہائش گاہ بدلنے کے خیال سے دستبردار ہوگئیں۔(۱۸۶) ''ہسپتال سے روانگی کے وقت اماں اپنے وارڈ سے نکل کر کچھ دیر کے لئے سامنے کے وارڈ میں کھڑی ہوگئیں، جس میں بلوچی خاندان ٹھہرا ہوا تھا۔ واپس مڑیں تو مجھ سے کہا بوا! اسی گھر میں چلو جہاں سے آئے تھے۔''

ان کے افسانوی مجموعوں 'ٹھہرا ہوا سورج' اور 'بستی کا آخری آدمی' کے افسانے بھی علامت اور رمزیت کے پردے میں ہجرت کے دئے ہوئے کرب، جبر و تشدد، انتشار، خود غرضی اور انسانیت کی پامالی کی داستانیں ہیں۔ نعیم آروی نے تفصیل کی جگہ اختصار سے کام لیا ہے اور یہ ایک مشکل کام ہے کہ فن پارہ تہذیبی اور سماجی زندگی سے جڑا ہوا بھی ہو اور عصری حقیقتوں کی آئینہ داری بھی کرتا ہو۔ اس کی بنیادی وجہ ان کی صحافیانہ زندگی سے تعلق اور زندگی کے تجربات ہیں۔

نعیم آروی کا افسانوی سفر ابھی جاری ہے، ان کا شمار ان تخلیق کاروں میں ہوتا ہے جن کے یہاں حقیقت نگاری ایک نئے پیرائے کے ساتھ سامنے آتی ہے۔

زاہدہ حنا

زاہدہ حنا جدید اردو افسانہ نگاروں میں اپنے رومانی طرزِ فکر، اپنے سوچتے ہوئے ذہن اور اپنی کوششِ اظہار کی بناء پر خاصی اہمیت رکھتی ہیں۔(۱۸۷)''مجھے اپنے باب میں نہ کوئی خوش فہمی ہے اور نہ کوئی دعویٰ ہے۔ جیسے سوئی کی نوک سے گوشت میں اتری ہوئی پھانس نکالی جاتی ہے اور پھر سکھ کا سانس لیا جاتا ہے، ویسے ہی میں نے اپنے ضمیر اور شعور میں چبھی ہوئی پھانسوں کو قلم کی نوک سے نکالا ہے اور ورق پر رکھ دیا ہے۔''

زاہدہ کے افسانے ضمیر اور شعور میں چبھی ہوئی پھانسوں کی طرح ہی قاری کے دل میں اتر جاتے ہیں۔ آج کے دور میں ضمیر اور احساس کی کہانیاں جہاں سچائی کا اظہار ہیں وہاں اس کا بھی احساس ہوتا ہے کہ آج کے فنکار کے یہاں اکثر ذات کا غم ملتا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ زاہدہ اپنی ہر کہانی کے اندر خود موجود ہوتی ہیں اور سلیقے اور احتیاط کے ساتھ ایک خاص پس منظر کے حوالے سے کہانی کا تانا بانا بُنتی ہیں۔ ان کے افسانے جدید ہوتے ہوئے بھی کہانی کے بنیادی عناصر سے جڑے ہوئے ہوتے ہیں۔ ان کے یہاں صرف رومانیت نہیں بلکہ رومان اور حقیقت کے امتزاج کا احساس ہوتا ہے۔ ان کے آباؤ اجداد نے ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی میں انگریزوں کے خلاف علم بغاوت بلند کیا، انھیں جہلم میں بغاوت کے جرم میں پھانسی دی گئی۔ زاہدہ حنا کی کہانیاں تاریخ اور تہذیب کے بھولے بسرے اوراق کی بازگشت کی طرح ہجرت کے طویل اور جانگسل سفر کی کہانیاں ہیں۔ ان کے یہاں ہجرت نقل مکانی نہیں بلکہ اندر کی جلاوطنی اور ذات کی شکست وریخت سے عبارت ہے۔

'ناکجا آباد' ان کا ایسا ہی افسانہ ہے، جس کا موضوع ہجرت ہے لیکن یہ ان سورماؤں کی کہانی ہے جو انگریز سرکار سے ٹکرانے کی ہمت رکھتے تھے۔ انھیں اپنے بادشاہ سے محبت ہی نہیں عشق تھا۔(۱۸۸)''جگدیش پور کی طرف سے آتی ہوئی ہوائیں کنور سنگھ، امر سنگھ اور نشان سنگھ کے خون کی خوشبو سے بھیگی ہوئی ہیں، یہ ان راجپوتوں کے خون کی خوشبو ہے جو لال قلعے کی طرف پیر کر کے نہیں سوتے تھے اور جو اپنے بادشاہ کے لئے کمپنی بہادر کی فوجوں سے لڑ مرے تھے۔'' ان کے یہاں ہجرت ایک ذہنی رویہ بن کر سامنے آتا ہے۔ ہجرت در ہجرت کی کہانی، برصغیر پر انگریزوں کا تسلط، بادشاہ کے جاں نثاروں کی قربانیاں، انگریزوں کا ظلم اور استبداد اس توانا اور بھرپور زندگی کا نوحہ ہے جسے وقت کی بساط نے لپیٹ کر طاق نسیاں پر رکھ دیا۔ یہ افسانہ زندگی کے گہرے تجربے اور نکھرے ہوئے تاریخی شعور کی اچھی مثال ہے۔ ان کے یہاں اس تلخ حقیقت کا ادراک ہوتا ہے کہ انسان کا مقدر ہر جگہ اور ہر دور میں ایک یکساں رہتا ہے۔ ۱۸۵۷ء کی ہجرت ہو یا ۱۹۴۷ء کی، یہ ایک ہی سلسلہ کی کڑیاں ہیں۔ قرۃ العین حیدر کی طرح زاہدہ حنا کے کردار وقت کے شکنجے میں جکڑے ہوئے نظر آتے ہیں۔ وقت کے سمندر میں ان کی حیثیت ایک ڈوبتے اُبھرتے تنکے سے زیادہ نہیں۔

زاہدہ حنا کے موضوعات کا دائرہ اگرچہ محدود ہے لیکن زندگی کے بہت سے نازک اور حساس گوشوں پر ان کی نگاہ بھرپور انداز میں پڑتی ہے۔ عورت پر ہونے والے جبر کا موضوع اردو افسانے میں نیا نہیں۔ پریم چند سے لے کر منٹو تک کے یہاں عورت کے استحصال اور سماجی نابرابری کو موضوع بنایا گیا ہے۔ لیکن آج اس جبر کی نوعیت وہ نہیں رہی جس کی جھلکیاں اردو کے ترقی پسند افسانہ نگاروں کے یہاں ملتی

ہے۔(۱۸۹)''زاہدہ حنا کے افسانوں میں بھی یہ موضوع مرکزی حیثیت رکھتا ہے لیکن ہر عصر کے کچھ اپنے تقاضے ہوتے ہیں اس کے ساتھ ساتھ واقعات کی نوعیت بدلتی رہتی ہے، اس لئے زاہدہ حنا کے افسانے عورت کے اس المیے کو عہد جدید کے پس منظر میں پیش کرتے ہیں۔''

زاہدہ حنا کے افسانوں میں ایک بالغ ذہن کی عورت کے استحصال کے نقوش ملتے ہیں۔ یہ عورت خود آگہی اور خودشناسی کے جوہر سے مملو ہے لیکن پھر بھی اس کے ہاتھ پیر بندھے ہوئے ہیں، وہ وقت کے سمندر میں چٹانوں سے ٹکراتی اور پاش پاش ہو جاتی ہے۔ عہد جدید کا یہ المیہ زاہدہ حنا کے اکثر و بیشتر افسانوں کا موضوع ہے۔ زاہدہ حنا کے یہاں عورت کے کئی روپ ہیں۔ کہیں 'صرصر بے اماں' کی یاقوتیہ بلخی کے روپ میں ہمارے سامنے آتی ہے، تاریخ کے ڈرامے کا ایک کردار اور کہیں جل ہے سارا جال کی بے حد معصوم ارم جسے کھیتی کی طرح استعمال کیا گیا۔

زاہدہ حنا نے عورت کے استحصال اور اس کی مظلومیت کے کئی رخ دکھائے ہیں۔ (۱۹۰)''وہ اس کی کھیتی تھی اور کھیتی اس بات کی مجاز نہیں کہ وہ ہل چلانے والے کو اس بات پر ٹوکے کہ ہل کھیتی کے آغاز سے چلایا جائے یا اختتام سے۔'' یہاں بہیمیت کو اشاریت اور علامت سے زاہدہ حنا نے اس طرح معنی خیز بنایا ہے کہ معلوم ہوتا ہے کہ وہ علامتوں کے استعمال پر پوری قدرت رکھتی ہیں۔ جدید افسانہ نگاروں کے یہاں علامت کو ایک کارآمد ہتھیار کی طرح برتنے کا ہنر کم ہی ملتا ہے۔ لیکن زاہدہ حنا کے اکثر افسانے علامتوں کے باوجود ابہام کا شکار نہیں ہوتے اور اس بات کا احساس دلاتے ہیں کہ عہد جدید کی عورت نے کچھ پانے کی آرزو میں بہت کچھ کھویا ہے۔ آج بھی اس کا وجود ہزاروں دیکھی اور ان دیکھی زنجیروں میں جکڑا ہوا ہے۔ اونچی سوسائٹی اور اعلیٰ تعلیم نے اس کی مجبوری کی زنجیروں کو ورگراں بار کر دیا ہے۔ وہ بیحد تنہا، اکیلی اور طوفان میں اڑتے ہوئے تنکے کی طرح بے سمت اور بے نشان ہے۔

زاہدہ حنا کے افسانے کا ایک موضوع اور بھی ہے جس میں پارسی خاندانوں کی ثقافت، ان کی تہذیب اور تاریخ کا پرتو نظر آتا ہے۔ (۱۹۱)''وہ اقلیتوں کی ثقافت کی شناوری کرتے ہوئے انھیں اپنی کہانیوں کا موضوع بناتی ہیں اور ایک آؤٹ سائیڈر کے طور پر ان مختلف ثقافتی گروہوں میں انسانیت کا جوہر تلاش کرتی ہیں۔''

زاہدہ حنا کا رویہ پارسی ثقافت اور روایات کے حوالے سے ایک آؤٹ سائیڈر کا رویہ نہیں، اس کی جڑیں بہت دور تک پھیلی ہوئی ہیں۔ تاریخ، اساطیر اور مذاہب میں زاہدہ حنا کا مطالعہ وسیع ہے۔ ایرانی کلچر سے زاہدہ کا جذباتی تعلق ہے۔ زاہدہ کی کہانی ایران سے گہری وابستگی کا احساس دلاتی ہے۔ ایران میں مسلمانوں کے قبضے کے بعد آتش کدے ویران ہو گئے۔ ایرانی کلچر پر عربوں کی ثقافت کا تسلط قائم ہوا۔ (۱۹۲)''درفش کاویانی، نوشیرواں کا شاہی لباس اور فرش بہار، ان کے سامنے ٹکڑے ٹکڑے ہوا اور عرب فاتحین میں مال غنیمت کے طور پر تقسیم ہوا۔ کسی مذہب کو قبول کر لینے سے چشم زدن میں آپ کا کلچر نہیں بدل جاتا اور کسی سرزمین کو اختیاری یا جبری طور پر ترک کر دینے سے اس زمین کے ساتھ جذباتی وابستگی کا رشتہ منقطع نہیں ہوتا۔''

(۱۹۳)''تذکرہ دودماں نوبخت کے ورق میری نگاہوں کے سامنے پلٹتے چلے جاتے ہیں۔ دن کے بعد دن، مہینے کے بعد مہینے، سال کے بعد سال اور صدی کے بعد صدی۔ دبیل، منصورہ، ملتان، دلی، سہسرام، رہتاس پٹنہ اور مونگیر'' یہ سفر در سفر کی کہانی ہے۔

زاہدہ حنا کی پارسی تہذیب و ثقافت سے جذباتی وابستگی کا اظہار ان کے ناولٹ 'نہ جنوں رہا نہ پری رہی' میں نقطۂ عروج کو چھوتا نظر آتا ہے۔ یہ ایک ایسی انٹلیکچوئیل روشن خیال اور اعلیٰ تعلیم یافتہ لڑکی کی کہانی ہے جو اپنے منگیتر پرویز کی تلاش میں اپنے آبائی وطن سے ہجرت پر

مجبور ہوتی ہے اور کراچی آنے کے بعد جن تلخ تجربات سے گزرتی ہے یہ ناولٹ اس کرب و اذیت کو سہنے والی لڑکی کا المیہ بن جاتا ہے۔ کراچی جیسی انسانی آبادی کے گھنے جنگل میں برجیس کے لئے اپنے منگیتر پرویز کو ڈھونڈ نکالنا آسان نہ تھا۔ پرویز کی تلاش میں بوکھلائی ہوئی اور پریشان حال وہ ایک پارسی خاندان کے فلیٹ میں پہنچ جاتی ہے۔ وہاں اسے محبت کی جو گرمی ملی کاؤس جی اور بیگم کاؤس جی نے فرشتۂ رحمت کی طرح اس بے پناہ اور بے سہارا لڑکی کو اپنی پناہ میں لے لیا۔ پرویز کی تلاش میں کاؤس جی کامیاب ہو گئے لیکن پرویز اب وہ پرویز نہ رہا تھا، ملک اور حالات کی تبدیلی نے جیسے ان کے درمیان اجنبیت کی دیوار کھینچ دی تھی۔ ٹھیکرے کی مانگ کو دولت اور جائیداد کے جن نے نگل لیا تھا۔ پرویز نے دولت مند بننے کا راز پالیا تھا (۱۹۴)''مہینہ بھر پہلے پرویز کی نسبت طے ہوگئی تھی، جمشید صاحب کی بیٹی سے، آدھا کاروبار بھیا کے نام ہونے والا ہے، بڑا گھر اسی لئے لیا گیا تھا۔ میں نے آخری خط میں ساری تفصیل لکھ دی تھی۔'' برجیس نے جس شاخ پر آشیانہ بنایا تھا وہ تار عنکبوت ثابت ہوا۔ ہجرت کے عمل نے ایسی بہت سی کہانیوں کو جنم دیا جانے والے پیچھے مڑ کر دیکھنا ہی بھول گئے۔ لیکن یہاں زاہدہ حنا نے پارسی ثقافت، ان کے مذہبی تہوار، رسومات اور خاص کر ان کے دلوں کی گرمی جس میں انسانیت کی رمق تھی بڑی ہنرمندی سے پیش کیا ہے، جس سے زاہدہ حنا کی پارسی تہذیب و ثقافت سے گہرے لگاؤ اور وابستگی کا اظہار ہوتا ہے۔ زاہدہ حنا کے یہاں تاریخ کے جبر اور ہجرت کے واقعے نے Nostaligia کی کیفیت کو جنم دیا ہے (۱۹۵)''ہجرت کے حوالے سے زاہدہ حنا کے ناولٹ کو نظر انداز کرنا گویا حقیقت سے بے خبری کے مترادف ہے۔ شاید Nostaligia ہی روشن خیالی کی طرف لے جائے۔'' زاہدہ حنا کے افسانوں میں بھی ہجرت کو مرکزی موضوع کہا جا سکتا ہے لیکن عصری زندگی کے دوسرے متعدد نقوش بھی ان کے افسانوں کا موضوع رہے ہیں۔ خصوصاً کراچی میں تشدد، خوف، دہشت اور بے یقینی نے انسانی زندگی اور نئی نسل میں احساس محرومی کی جو کیفیت پیدا کی ہے زاہدہ حنا نے اس پر بھی قلم اٹھایا ہے۔

'بود نابود کا آشوب' ایک ایسی کہانی ہے جس میں نظریاتی اختلافات کی بنا پر انسان کے ہاتھوں روا رکھے جانے والے تشدد اور ایذا رسانی کو موضوع بنایا گیا ہے (۱۹۶)''وہ ہنس رہے تھے ایک دوسرے کو بتا رہے تھے کہ انھوں نے کس طرح اذیتیں دیں، اس کی انگلیوں سے ناخن کس طرح کھینچے گئے، اسے کتنے گھنٹے برف کی سل پر لٹایا گیا اور کتنی مرتبہ بجلی کے جھٹکے دیئے گئے۔'' انسانی آزادی کی محضر پر دستخط کرنے والے ہاتھ کتنی آسانی سے قانون اور انصاف کا گلا گھونٹ رہے تھے، ایمنسٹی انٹرنیشنل اور انسانی حقوق کے رکھوالے بھیڑیئے کی شکل اختیار کر گئے تھے۔ زاہدہ حنا اپنے افسانوں میں اس تحریک کا چہرہ ہمارے سامنے لاتی ہیں جس سے وہ وابستگی رکھتی ہیں۔ کراچی میں جو خونیں ڈرامہ کھیلا گیا اور اذیت رسانی کے جو بھیانک طریقے اختیار کئے گئے 'بود نابود' میں اس کی جھلکیاں ملتی ہیں۔

زاہدہ حنا سوچنے والا ذہن رکھتی ہیں، تاریخ اساطیر اور مذاہب کے حوالے سے زبان شاعرانہ ہے، یہ بات ان کے افسانوں میں ضرور کھٹکتی ہے کہ رومانیت کی لہروں نے ان کے یہاں ایک دھند اور خواب کی سی صورت اختیار کر لی ہے۔ تاریخ کے جبر اور وقت کی سنگ دلی کا شکار انسان یہاں بے حد بے بس، شکستہ اور بے آسرا نظر آتا ہے۔ اس طرح زندگی کا وہ پہلو ہمارے سامنے آتا ہے جو انسان کی قوت مدافعت کو کمزور کر دیتا ہے اور اس میں اپنی دنیا آپ پیدا کرنے کی صلاحیت دم توڑ دیتی ہے۔ (۱۹۷)''انسانی وجود کی اس درماندگی نے فکری پناہیں تراشی ہیں اور فلسفۂ وجودیت کو جنم دیا ہے۔ کیر کے گور ہائڈ گر جیسپرس اور سارتر کے یہاں بعض اہم اختلافات کے باوجود زندگی کی رائیگانی کا تصور موجود ہے اور خود صفحۂ زمین پر انسان کا ظہور بے معنی و مضحک ٹھہرتا ہے۔ حیات کی معنویت کے تصور سے عاری اس فکر نے

ادب میں بھی لایعنیت کے رجحان کو فروغ دیا ہے۔ تخلیقی اذہان اس فکر کو قبول کرلیں تو صورت حیات بے معنی بن جاتی ہے لیکن اس فکر کی دوسری توجیہات بھی ممکن ہیں، شاید زندگی بذاتِ خود بے معنی نہیں۔ آج کی صورتِ حال نے اسے یہ نقاب پہنا دیا ہے، پھر رائیگانی کا یہ تصور وہ ذاتی تصور بھی ہوسکتا ہے جس نے فکر وجودی کا لبادہ اوڑھ لیا ہے، اس کے ساتھ ساتھ بعض اوقات زیان سے سود کی جانب اور بے منطقی سے منطق کی طرف سفر کیا جاسکتا ہے۔''

زاہدہ کے فکرِ حاضر سے متاثر افسانے بعض جگہ صرف منفی رخ اور رویے کی ترجمانی کرتے ہیں لیکن بے معنویت میں معنویت کی تلاش کا جو مثبت پہلو ہے وہ ان کے یہاں کم پایا جاتا ہے۔

غلام محمد

غلام محمد کا شمار ان افسانہ نگاروں میں ہوتا ہے جو اپنے نقش ونگار خود بناتے ہیں۔ان کی باقاعدہ افسانہ نگاری کا آغاز ۱۹۶۰ء سے ہوا لیکن اس سے پہلے وہ بچوں کی کہانیاں لکھتے رہے، اس کے بعد پاکستان اور بنگلہ دیش کے ادبی رسالوں میں تواتر کے ساتھ ان کے افسانے شائع ہوتے رہے۔فنون، اوراق، سیپ اور افکار جیسے رسائل میں ان کی کہانیاں برابر شائع ہوتی رہیں۔سقوط ڈھاکہ کے بہت سے لکھنے والوں نے بنگلہ دیش سے پاکستان کی طرف ہجرت کی لیکن غلام محمد بنگلہ دیش میں ہی مقیم رہے۔وہاں کے مناظر نے غلام محمد کے افسانوں میں گہری رنگ آمیزی کی اور وہیں وہ پیوند خاک ہوئے جہاں کی مٹی نے انھیں جکڑ رکھا تھا۔(۱۹۸)''بنگال کے افسانہ نگاروں کی طرح غلام محمد نے بھی بنگال کے جادو کو محسوس کیا ہے،اس کی فضاؤں کی رومانی سرگوشی بھی سنی ہے اور یہ سرگوشی اس کے بعض افسانوں کے پس منظر میں ان دیکھی دنیاؤں کا بھی احساس دلاتی ہے۔لیکن جلد ہی پیش منظر کا کرب واضطراب اس پر حاوی آجاتا ہے۔''

غلام محمد ذاتی زندگی میں بھی آزادانہ رویہ رکھتے تھے۔انھوں نے ترقی پسندی سے رشتہ جوڑا نہ جدیدیت کو اپنایا، اس کے باوجود (۱۹۹)''اس نے جس طرح اپنے آپ کو تہذیبی طور پر بنگال سے قریب کیا تھا اور جس طرح اس تہذیب کے مظاہرے سے یکجان ہو گیا تھا وہ خود ایک الگ وصف رکھتا ہے۔اس کی بنگال میں شادی بھی ایک غیر منسلک واقعہ نہیں، اسی سلسلے کی کڑی تھی۔'' شادی نے بنگال سے ان کا رشتہ اور مضبوط کر دیا۔یہی وجہ ہے کہ بنگلہ دیش کے قیام کے بعد حالات نے جو پلٹا کھایا اور انتشار، اضطراب اور خوف کی جو صورتحال پیدا ہوئی وہ غلام محمد کے افسانوں میں نظر آتی ہے۔

ان کے افسانوں میں معاشرتی ابتری، خوف، استحصال، دہشت اور اضطراب کی لہریں موجزن ہیں لیکن احترامِ انسانیت کا جذبہ بھی ملتا ہے۔وہ بے باک افسانہ نگار تھے، کسی حد تک خود پسند اور خودنگر اور ایسا شخص اپنی سچائیوں کے لئے اپنی آگ میں آپ جلتا ہے۔انھوں نے نئے پیرائے میں جدت کا رنگ سچائیوں کو بہتر انداز سے پیش کرنے کے لئے اپنایا ہے۔(۲۰۰)''غلام محمد نے سیدھی سادی کہانیاں بھی لکھیں، علامتی کہانیاں بھی لکھیں اور اشارے کنائے میں دبی دبائی کہانیاں بھی۔کہانی کے لئے ان کی ایک مخصوص زبان تھی، عام فہم زبان، جنچے تلے جملے، مؤثر محاورے، غیر شاعرانہ عبارت اور بولتے ہوئے استعارے۔ ان کا موضوع انسانی خباثت کے محرکات سے وابستہ ہوا کرتا تھا یا انسانی محرومیوں کے اسباب وعلل سے جڑا ہوا۔وہ علامتی طرز نگارش میں بھی اس امر کا خیال رکھتے تھے کہ ابلاغ مجروح نہ ہو اور علامت چیستاں نہ بن جائے۔'' غلام محمد کے موضوعات انسانی زندگی کے متعدد مسائل کا احاطہ کرتے ہیں۔

ان کا افسانہ 'منزل اپنی اپنی' ان کی فنی کاوش کا آئینہ ہے۔انھوں نے 'شجر ممنوعہ' میں تاریخ کے حوالے سے ماضی اور حال کا موازانہ ہی نہیں کیا، اخلاقی زوال، منافقت، معاشی بحران اور اقتصادی زبوں حالی کی عمدہ تصویر کشی بھی کی ہے۔(۲۰۱)''بہت کڑا وقت آیا ہے بہت کڑا، بوڑھے نے کہا تم حساب لگاؤ اور یہ دیکھو کہ پہلے ہم لوگ تعداد میں کتنے تھے اور اب کتنے رہ گئے ہیں اور کس حال میں ہیں اور کیسے ہو کر رہ گئے ہیں۔ہم لوگ کتوں سے ایک چھوڑی ہوئی ہڈی کے لئے لڑتے ہیں اور جنھوں نے شجر ممنوعہ کے پھل کھائے انھوں نے سانپوں سے ایک رسم وراہ پیدا کی، وہ ننگے ہوئے اور وہ اپنے اپنے گناہوں میں ڈوب گئے۔'' یہاں علامتوں کے ذریعے بنگلہ دیش کی صورت حال کی

ترجمانی کی گئی ہے۔

غلام محمد نے بیانیہ کہانیوں میں مؤثر انداز میں نقل آبادی، کرب، انتشار، دہشت اور معاشی ناہمواری کو موضوع بنایا ہے۔'یاقوت کا رنگ زرد'اس موضوع پر کامیاب افسانہ ہے۔

'ڈگڈگی والا' غلام محمد کا ایک اچھا افسانہ ہے، یہاں معاشرے میں دہشت اور انارکی پھیلانے والوں کو ایک دہشت گرد کے حوالے سے بےنقاب کیا گیا ہے۔غلام محمد نے اس کا بھی اشارہ دیا ہے کہ تیسری دنیا کی تباہی میں استعماری قوتوں کا جو ہاتھ ہے اسے بھی نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔

مذکر علی کی دہشت گردی کی تربیت کا پانچ روزہ کورس تھا۔(۲۰۲)''کورس میں بم بنانا، انھیں نشانے پر مارنا، محفوظ جگہوں پر رکھنا، ایک جگہ سے دوسری جگہ منتقل کرنا، پولیس پر شب خون مارنا، رائفل چلانا، مختلف گروپوں کو رسد پہنچانا، فرار ہونا وغیرہ شامل تھے۔اس کے لئے بیرون ملک سے ماہرین فن کی خدمات حاصل کی گئی تھیں۔'' تشدد کی سیاست اور اس کی پشت پناہی کرنے والوں کو غلام محمد نے کمال ہنرمندی سے بےنقاب کیا ہے۔

غلام محمد کے قدم بنگلہ دیش کی سرزمین پر جمے رہے۔اس دور میں انھوں نے جو افسانے لکھے اس میں غیر بنگالیوں کی بھنور میں پھنسی ہوئی زندگی ان کی سماجی اور معاشی دشواریوں اور اپنی شناخت کے تگ و دو میں ذہنی اور روحانی کرب کی انتہائی نازک و حساس مصوری ملتی ہے۔ان کے یہ افسانے ایک سماجی دستاویز کی حیثیت رکھتے ہیں جس میں جڑ سے اکھڑے ہوئے لوگوں کی زندگی کے دکھ اور مسئلے ان کے فن کی افسانی جہت کا اشارہ بن جاتے ہیں۔

ترشنا بنگلہ زبان کا لفظ ہے، جس کے معنی پیاس کے ہیں۔غلام محمد کی روح بھی پیاسی تھی، روح کی یہ پیاس اس معاشرے کی دین تھی، جس میں ذہین اور جرأت مند فنکار کی روح تشنگی کا شکار رہتی ہے۔لیکن غلام محمد کے قلم نے منافقانہ رویوں اور بے رحمانہ سیاست کے خلاف مزاحمت کا رویہ اختیار کیا۔(۲۰۳)''غلام محمد ایک ایسا افسانہ نگار تھا جو اپنے الگ ہونے کی حیثیت پر اصرار کرتے ہوئے بھی اجتماعی سچائیوں کو پیش کرنے میں کامیاب رہا۔''

غلام محمد کے افسانوں کی سچائیاں ان کے دور کی زندگی کی سچائیاں ہیں، ان میں تلخی بھی ہے اور شیرینی بھی۔غلام محمد نے ایک باصلاحیت فنکار کی طرح اپنے افسانوں میں اسے سمیٹا ہے اور افسانوی ادب پر اپنے نشانات ثبت کئے ہیں۔

شمشاد احمد

شمشاد احمد کی کہانیاں موضوع کے اعتبار سے انسانی زندگی کے دکھوں اور گورکھ دھندوں کی کہانیاں ہیں۔ ان میں کہانی پن بھی موجود ہے۔ لیکن پیرایۂ بیان کی انفرادیت شمشاد احمد کے افسانوں کی ایسی خصوصیت ہے جو انھیں جدید افسانہ نگاروں میں ممتاز کرتی ہے۔ چھوٹے چھوٹے جملوں میں طنز کی کاٹ اور تہہ داری کی خصوصیت سے وہ اپنی انفرادیت کا اظہار کرتے ہیں۔

کہانی کی بنت میں وہ تیز رفتاری اور تحرک سے مناظر کو اس طرح سامنے لاتے ہیں کہ قاری حیران رہ جاتا ہے۔ ان کی کہانیوں کے کئی موضوعات ہیں، موجودہ زمانے کا اخلاقی انحطاط، خود غرضی، لاتعلقی، دہشت گردی وغیرہ، وہ ان کو افسانے کے پیکر میں ڈھالتے ہیں اور اس طرح پیش کرتے ہیں کہ ان میں جذباتیت کی جگہ وسعت کا احساس ہوتا ہے۔ ان کے کئی افسانوی مجموعے شائع ہو چکے ہیں۔ ادبی رسائل میں بھی وہ تواتر سے لکھ رہے ہیں۔ افکار، آئندہ اور دوسرے ادبی رسائل میں ان کے جو افسانے شائع ہو رہے ہیں ان میں کہانی کی دلچسپی اور بیانیہ کا حسن ہوتا ہے۔ ان کے افسانے عصری ندگی کے مسائل کا اظہار ہوتے ہوئے بھی نیا پن رکھتے ہیں۔ اس میں تکرار کا احساس نہیں ہوتا، ان کے افسانوی مجموعے 'جذبوں کا رقص' کا پہلا افسانہ 'شہر آشوب' ہے۔ اس میں کراچی کی زندگی، دہشت گردی، لاقانونیت اور خوف وہراس کو موضوع بنایا گیا ہے۔ یہ ایک ایسے آدمی کی کہانی ہے جس کا گھر دہشت گردی کی لپیٹ میں آ کر راکھ کے ڈھیر میں تبدیل ہو چکا ہے۔ اس کے بیوی بچے بھی ملبے تلے جل کر راکھ ہو چکے ہیں۔ لیکن وہاں ایک پروفیسر صاحب راکھ کے ڈھیر میں اپنی کتابوں کو تلاش کر رہے تھے۔ انھیں میر، غالب اور شاہ لطیف کو بچانے کی فکر تھی۔ 'شہر آشوب' میں گہرے طنز کا اظہار ہوتا ہے، دہشت گردی کے ایسے واقعات ہمارے دوسرے جدید افسانہ نگاروں کے یہاں بھی ملتے ہیں لیکن شمشاد احمد نے یہاں دہشت گردی میں ملوث بچوں کے کردار کو اس طرح ابھارا ہے کہ یہ پوری نوجوان نسل کی تباہی کا المیہ بن جاتا ہے۔ (۲۰۴) ''وہ بالکل بچے تھے جی، بڑے معصوم سے۔ مجھے تو لگا راستہ بھول کر غلط طرف نکل آئے ہیں اور ابھی اس ویرانے میں ڈر کر چیخیں مارنے لگیں گے، پھر پٹرول کی میٹھی زہریلی بو میرے نتھنوں کو چھیڑنے لگی، میں نے بڑی مشکل سے چھینک کو پکڑ کر قابو میں رکھا، ایک کے ہاتھ میں سرخ رنگ کا کین تھا، وہ اب گاڑی کے اندر پٹرول انڈیل رہا تھا، پھر اس نے بچا کھچا پٹرول گاڑی کی چھت پر الٹ دیا۔ دوسرے نے اس دوران دونوں دروازے بند کر دیے تھے، پھر ایک ہلکا سا دھماکہ ہوا اور آگ کا ایک آبشار آسمانوں کی طرف لپکا۔ چاند کی روشنی بالکل مدہم پڑ گئی تھی، اسے آگ نے نگل لیا تھا۔'' یہ افسانہ ایک بڑی حقیقت کو ہمارے سامنے لاتا ہے کہ یہ ابھرتی ہوئی نئی نسل تباہی کے جن راستوں پر چل پڑی ہے اس کا انجام کیا ہوگا۔

شمشاد احمد کے افسانوں کے مطالعے سے یہ احساس ہوتا ہے کہ اگرچہ انھوں نے اظہار کی نئی راہیں اختیار کیں لیکن حقیقت سے کنارہ کشی نہیں کی بلکہ سماجی حالات سے اثر قبول کرتے ہوئے اسے ایک نئی حقیقت کے طور پر پیش کیا۔ ان کا افسانہ 'پھولوں کی دکان' معاشرتی صورتحال کا آئینہ ہے، جس میں بہت سے چہرے اپنے شکستہ خدوخال کے ساتھ موجود ہیں۔ یہاں بھی ان کے اظہارِ بیان نے افسانے کو ایک نئی خصوصیت دی ہے۔ شمشاد احمد کا افسانہ 'اندھا سفر' میں بھی ایسی ہی روداد ملتی ہے لیکن نہایت ہی جداگانہ انداز میں۔ یہاں وہ مظلوم باپ ہیں جو اپنے گمشدہ بیٹوں کو پہلے حوالات میں تلاش کرتے ہیں، پھر ہسپتالوں میں، جب تلاش بسیار کے بعد ان کی مسخ شدہ

لاشیں ملتی ہیں تو آنکھیں غائب ہوتی ہیں اور آنکھوں کی جگہ دو خوفناک گڑھے، جیسے دیکھنے والوں کو نگل رہے ہوں۔ (۲۰۵) ''یہی ہے، پر اس کی آنکھیں کہاں ہیں؟ یہاں تو دو بے رحم غار ہیں، میں ان میں کیسے اتروں۔'' اختتام پر یہ افسانہ غم کی لہر کی صورت میں ہمارے وجود کو گھیر لیتا ہے۔'' شمشاد احمد کا افسانہ 'شہر کا آدمی' انسان کی خود غرضی اور اخلاقی قدروں کی پامالی پر ایک بھرپور طنز ہے، اس دور میں جبکہ زندگی مصیبت بن چکی ہے، موت بھی عذاب سے کم نہیں۔ ہسپتالوں میں موت کے انتظار میں گھڑیاں گننے والے مریضوں کے اعزہ شدت انتظار سے تنگ آ کر انسانی اعضاء کے ان خریداروں کے ہاتھوں بک جاتے ہیں جو لالچ اور خود غرضی کا دامن پھیلائے ہسپتالوں کا چکر کاٹتے ہیں۔ یہاں پورے جسم کی بولی لگانے والے بھی ہیں اور مختلف اعضاء کے خریدار بھی۔ کیڑے مکوڑے کی خوراک بنانے سے تو بہتر ہے کہ مرنے والے کے اعضاء کا سودا کر کے دام کھرے کر لئے جائیں تاکہ زندہ انسان آسودگی اور آسائش کے ساتھ جئیں۔ خونی رشتوں کے تقدس کو جس طرح مادی آسائش کی خاطر قربان کر دیا جاتا ہے، یہ افسانہ اس کی نشاندہی کرتا ہے۔

'اللہ کے بندے' میں مذہب کے اجارہ داروں پر بھرپور طنز ہے۔ اس افسانے میں آج کے دور میں خدمت کے نام پر مسجدوں پر قبضہ حاصل کرنے کو موضوع بنایا گیا ہے۔ یہاں مسجد کمیٹی کے ارکان مسجد کو اپنی ذاتی جائیداد سمجھ کر مسلط ہو جاتے ہیں اور طرح طرح سے مالی فوائد حاصل کرتے ہیں۔ مسجد کے اسٹور سے اگر کوئی سامان گم ہو جائے تو قلیل معاوضے پر کام کرنے والے امام صاحب مجرم گردانے جاتے ہیں اور نیکی کے نام پر غریب امام صاحب کا سخت محاسبہ ہوتا ہے۔ 'نئے رشتے' میں بھوک اور افلاس میں انسان کی ذلت کو پیش کیا گیا ہے۔ معاشرے میں عزت کی روٹی کمانے کا راستہ غریبوں پر بند ہے لیکن غیر اخلاقی ذرائع سے آمدنی کے راستے غریبوں پر ہمیشہ کھلے رہتے ہیں۔

شمشاد احمد کے افسانوی مجموعے 'باڑھ' کا سب سے مؤثر افسانہ 'باڑھ' ہے۔ یہاں سابق مشرقی پاکستان کی علیحدگی کے مسئلے کو انھوں نے حقیقت سے آنکھیں چرائے بغیر پیش کیا ہے۔ یہاں مغربی پاکستان والوں کے احساس برتری اور بنگالیوں کی زبان، خوراک اور رہن سہن کے بارے میں ان کے حقارت آمیز رویے کو طنز کے پیرائے میں نہایت اچھی طرح پیش کیا گیا ہے۔

مغربی پاکستان سے معائنے کے لئے یا ٹریننگ کے لئے جانے والوں افسروں کی فرعونیت اور متکبرانہ رویے کو یہاں نہایت کامیابی سے ابھارا گیا ہے۔ 'باڑھ' میں ایک ایسے ہی سترہ گریڈ کے افسر کے حاکمانہ رویے اور احساس تفاخر کا طنزیہ اظہار ملتا ہے جیسے وہ ان غلاموں پر حکومت کے لئے اوپر سے بھیجے گئے ہوں۔ (۲۰۶) ''واپس وطن لوٹ کر جب بھی میں عزیزوں، رشتہ داروں اور دفتر کے ساتھیوں کو بنگال کے قصے سناتا تو ہر طرف احساس برتری کی پھلجڑیوں سے پھول برسنے لگتے۔ میری ہنسی کی آواز سب سے اونچی ہوتی..........اور اب!'' کہانی کا یہ اختتام گزرے ہوئے وقت اور تاریخ کی ایک بڑی سچائی کو ہمارے سامنے لاتا ہے۔ جو اگرچہ تلخ ہے لیکن سچائیوں پر مبنی ہے۔

شمشاد احمد کی کہانیوں میں اکثر ایسی بہت سی سچائیاں کونے کھدروں سے سر نکال کر ہمیں حقائق کا چہرہ دکھاتی ہیں اور سوال کرتی نظر آتی ہیں۔ شمشاد احمد اپنے افسانچوں کے لئے بھی خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ ان کے افسانچوں میں مختصر بیان کی کئی تہیں ہوتی ہیں۔ گہرائیوں کے ساتھ غور کرنے سے یہاں بڑے بڑے مسائل اپنی پوری گہرائیوں کے ساتھ سامنے آتے ہیں اور ان کی معنویت واضح ہوتی ہے۔ اپنے افسانوں کے علاوہ افسانچوں کے لئے بھی شمشاد احمد کا نام نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ ان کے افسانچے اردو افسانوی ادب کی وسعتوں میں اضافہ کرتے ہیں۔

سلطان جمیل نسیم

سلطان جمیل نسیم ایک کہنہ مشق افسانہ نگار ہیں اور افسانوی موضوع پر گرفت رکھتے ہیں۔ سلطان جمیل کے افسانے، افسانے کے روایتی مزاج سے انحراف نہ کرتے ہوئے بھی جدید ہیں۔ ان کے افسانوں میں کہانی پن اور ابلاغ کی خصوصیت موجود ہے۔ انھوں نے علامات اور استعاروں کا بھی سہارا لیا ہے، ان کے افسانوں میں افسانویت قاری کی دلچسپی کو کم نہیں ہونے دیتی اور پڑھنے والا ان سے متاثر ہوتا ہے۔ (۲۰۷) ''اچھے اور کامیاب افسانے کی خوبی یہ ہے کہ وہ قاری کے ذہن کو متاثر کرے، یہ تاثر جتنا گہرا اور دیرپا ہوگا، افسانہ اتنا ہی اچھا اور کامیاب قرار پائے گا۔ سلطان جمیل کے افسانوں کا یہ بنیادی وصف ہے، موضوع کے اعتبار سے ان کے افسانے متنوع اور رنگارنگ ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اسلوب اور ہیئت کے انھوں نے نت نئے تجربات کئے ہیں۔ یہ تجربات محض تجربے کی خاطر نہیں کئے گئے بلکہ موضوع کے تقاضوں کو پیش نظر رکھ کر کئے گئے ہیں۔''

سلطان جمیل نسیم اپنے دور کی تبدیلیوں کو بھی پیش کرتے ہیں۔ (۲۰۸) ''افسانے میں ہونے والی تبدیلیوں سے باخبر بھی رہا ہوں، افسانے کا موضوع ملنے کے بعد کہانی اپنی ہیئت خود لے کر آتی ہے۔ علامتی اور بیانیہ کے جھگڑوں میں پڑنے کے بجائے میں نے صرف یہ دیکھا ہے کہ کہانی نے اپنا گھر خود بنایا ہے یا نہیں۔''

اس اقتباس سے سلطان جمیل نسیم کے نظریہ فن اور ان کے یہاں جو تکنیکی تجربے ملتے ہیں ان کی اساس پر روشنی پڑتی ہے۔ موضوع کے اعتبار سے تکنیک کو سلیقے کے ساتھ برتنا ایک ایسی خصوصیت ہے جو سلطان جمیل کے افسانوں میں ملتی ہے۔ سلطان جمیل کا ایک اپنا ادبی اور تہذیبی پس منظر ہے۔ اپنے ادبی سفر کا آغاز خاندانی روایات کے مطابق انھوں نے شاعری سے کیا لیکن جلد ہی وہ یہ بات جان گئے کہ ان کا اصل میدان شاعری نہیں افسانہ نگاری ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے افسانے روایت سے الگ نہ ہوتے ہوئے بھی جدید ہیں۔ موضوعات کے لحاظ سے بھی اور تکنیک کے اعتبار سے بھی۔ لیکن ان کے افسانوں کا قابل مطالعہ ہونا افسانہ نگار کی حیثیت سے ان کی کامیابی کی دلیل ہے۔ (۲۰۹) ''ان افسانوں کی سب سے پہلی خصوصیت جو اپنی طرف متوجہ کرتی ہے وہ ان کا لائق مطالعہ ہونا ہے۔ یہ بات میں نے اس لئے کہی ہے کہ آج کل کے بیشتر افسانے سب کچھ ہونے کے باوجود لائق مطالعہ نہیں ہوتے، لکھنے والے دعویٰ تو اس کا کرتے ہیں کہ ساری دنیا کا سراغ ان کے افسانوں میں مل جائے گا لیکن صورتحال یہ ہے کہ ان کے مافی الضمیر کا سراغ بھی مشکل سے ملتا ہے۔''

سلطان جمیل کے افسانوں کے مطالعہ سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ استعارے اور علامتوں کے ذریعے بھی انھوں نے زندگی کے متنوع مسائل کو خوبی سے پیش کیا ہے۔ ان کا افسانہ 'کھویا ہوا آدمی' استعارہ ہے، ان زندہ اور اچھی قدروں کا جنھیں آج کے آدمی نے کھو دیا ہے۔ ان کا افسانہ 'گھر کا راستہ' بھی اقدار کی کشمکش کو پیش کرتا ہے۔ گھر کے کھونے کا غم دراصل آج کے انسان کا المیہ ہے۔ ساری دنیا کو جاننے کی خواہش میں وہ اپنے گھر کا راستہ ہی بھول گیا ہے اور عزیز ترین چہرے اجنبی بن گئے ہیں۔ ان کے بیشتر افسانے اس آدمی کی تلاش اور کھوج کا پتہ دیتے ہیں جس نے اپنی شناخت گم کر دی ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ہر افسانے کے پس منظر میں افسانہ نگار کے دل کی خلش

اور انسانی قدروں کے زوال کا غم بین السطور میں موجود ہے۔

'سنگ زادوں کی بستی' میں طنز کی دھار بہت تیز ہے۔ دولت اور سرمائے کے حصول میں آج کا انسان علم و دانش کی اہمیت اور تقدس کو فراموش کر چکا ہے۔ ان کے اکثر افسانے معاشرے کی بے حسی، اخلاقی زوال اور علم و دانش کی ناقدری کا نوحہ معلوم ہوتے ہیں۔

'آدھا سورج' سلطان جمیل نسیم کا ایک اچھا افسانہ ہے، یہ ایک دلال کی کہانی ہے جس کی زندگی عورتوں کی دلالی میں کٹی ہے۔ لیکن دلال ہونے کے باوجود وہ ایک انسان بھی ہے اور عذرا نے بھرپور عورت پن سے اس کی سوئی ہوئی انسانیت کو جگا دیا تھا۔ اردو کے افسانوی ادب میں طوائف کا موضوع کوئی نیا نہیں۔ مرزا رُسوا سے لے کر سعادت حسن منٹو تک معاشرے کی اس دکھتی رگ کو چھیڑنے کی روایت ملتی ہے۔ سلطان جمیل نسیم نے طوائف کا ایک نیا روپ دکھایا ہے۔ عزیز جو دلال ہے اس نے عذرا کو گاہکوں سے بچا بچا کر رکھا لیکن ایک دن اس نے عذرا کی قیمت بھی کھری کرنی چاہی، لیکن عذرا عورت تھی، وہ طوائف بننے کے لئے پیدا ہی نہیں ہوئی تھی۔ (۲۱۰) ''عزیز میں سمجھتی تھی تو بھی آدمی ہے مگر تو تو صرف دلال ہے، میں تجھے غلط سمجھی لیکن خود کو غلط نہیں سمجھی ہوں، میں عورت ہوں اور تجھے چاہتی ہوں۔ سن رہا ہے نا، میں تو بس اسے ٹکر ٹکر دیکھے جا رہا تھا، وہ میرے سامنے بارہ ابرن سولہ سنگھار کیے کھڑی تھی، پھر اس نے کھڑکی کھولی، ہوا کا ایک تازہ جھونکا آیا، اس کے بال بکھر گئے، اس کی خوشبو سارے کمرے میں پھیل گئی، اس نے کھڑکی کے قریب تپائی رکھی، پھر وہ کھڑکی سے کود گئی۔'' افسانے کا اختتام انتہائی متاثر کن ہے۔ عزیز کی صورت میں سلطان جمیل نسیم نے جو کردار خلق کیا ہے وہ منٹو کے بابو گوپی ناتھ اور خوشیا کی یاد دلاتا ہے۔ کردار نگاری سلطان جمیل نسیم کے افسانوں کا مضبوط پہلو ہے۔ ان کے اکثر افسانے واقعات کے گرد گھومتے ہیں، لیکن جہاں انھوں نے کرداروں کو پیش کیا ہے تو وہ کردار ایک توانا کردار بن کر ابھرتا ہے اور افسانہ پڑھنے والوں کے دلوں میں اپنی یاد چھوڑ جاتا ہے۔

سلطان جمیل نسیم کا افسانہ 'خالی ہاتھ' معاشرے میں دیوانگی کی حد تک زر پرستی اور مادیت کے رجحان کی نمائندگی کرتا ہے۔ بے چہرہ آوازیں، نسلی اور خاندانی وضع داری کا بھرم قائم رکھنے کی جدو جہد کرنے والوں کی کہانی ہے۔

سلطان جمیل نسیم کا افسانہ 'آسیب' دراصل انسان کے اندر چھپے ہوئے آسیب کی کہانی ہے۔ یہ آسیب اس حد تک حاوی ہو جاتا ہے کہ انسانی رشتے کے تقدس کو پامال کرنے میں بھی کوئی جھجک نہیں ہوتی۔ یہ آسیب جو خود غرضی، ناانصافی اور دولت کی ہوس کا آسیب ہے، جو آخر کار خلیل کو نگل لیتا ہے۔ سلطان جمیل نسیم کا یہ افسانہ معاشرتی صورتحال کی نشاندہی کرتا ہے۔ دولت کی ہوس نے انسانیت کو جس طرح ملیامیٹ کیا ہے اس کے متعدد نقوش سلطان جمیل نسیم کے افسانوں میں موجود ہیں۔

سلطان جمیل نسیم اپنے عہد کی زندگی کو موضوع بنانے کا سلیقہ رکھتے ہیں۔ ان کے افسانے زندگی کے مسائل کو خوبی سے پیش کرتے ہیں۔ ساتھ ہی ساتھ ان کے افسانوں میں دلچسپی اور کہانی پن کی خوبی بھی موجود ہے۔

محمود واجد

محمود واجد کہنہ مشق افسانہ نگار ہیں۔ ان کی ادبی زندگی کا آغاز ۱۹۵۸ء سے ہوا۔ (۲۱۱) ''محمود واجد کے افسانوں کا ایک مجموعہ 'خزاں کے پھول، بہار کے دن' ۱۹۶۶ء میں شائع ہوا تھا۔ اس مجموعے کے چند اچھے افسانے ہیں۔ 'امن کے ہاتھ'، 'کانچ کا گلاس'، 'مجبوری'، 'ایک ربط ناشناس'، 'تری آرزو بھی گلاب ہے' وغیرہ۔''

محمود واجد نہ صرف یہ کہ افسانہ نگار ہیں بلکہ اردو فکشن پر ان کی نظر ہے، خاص کر نیا افسانہ اور جدیدیت کی وہ رو جو ۱۹۶۰ء میں ایک رجحان کی صورت میں ابھری، محمود واجد کے یہاں اس کے نمایاں اثرات نظر آتے ہیں۔ جدید فکشن کی تنقید میں بھی ان کا رویہ جدّت پسندی اور سنجیدگی کا پہلو لئے ہوئے (۲۱۲) ''نیا افسانہ اپنے آہنگ میں فرد کی گمشدگی کا نوحہ ہوسکتا ہے۔ اسے نئی صورتحال کی پیشکش کا نام بھی دے سکتے ہیں۔ یہ خود کی بازیافت کا عمل بھی بن سکتا ہے۔ گویا اس کی طنابیں آئندہ سے بندھی ہوئی بھی محسوس ہوسکتی ہیں۔ اب اس بات کا انحصار لکھنے والے پر ہے کہ خود کا دائرہ کار فرد محض رہتا ہے یا نمائندہ فرد، دکھ کی شدت انفرادی سطح پر قائم رہتی ہے یا پورے معاشرے کو اپنی لپیٹ میں لے لیتی ہے۔''

محمود واجد نے جدیدیت کو فیشن یا تقلیدی نقطۂ نظر سے نہیں اپنایا۔ (۲۱۳) ''جدید ادب کی تحریک دراصل باطن کے اظہار اور فرد کی اہمیت کی تحریک تھی۔ اس کی پشت پر فلسفۂ وجودیت، مغرب کی رومانیت اور مشرق کی روحانیت کا اثر تھا۔ اردو کے خطے میں بیسویں صدی کے دوسرے نصف حصے میں صنعتیانے اور شہریانے کا عمل بھی تیز ہونے کا باعث فرد کی گمشدگی کا نوحہ تنہائی بلکہ ایلینیشن کا احساس، فطرت کی گود میں واپسی کی خواہش، ماضی کی عظمتوں کا احساس تخلیقی دھاروں میں شامل ہوگئے۔ اس کے ساتھ ہی علامت اور استعارہ کی ضرورت فکشن میں محسوس کی گئی۔'' محمود واجد کے افسانے ان کے تصورفن کی نمائندگی کرتے ہیں۔ ان کے یہاں فرد کی تنہائی، معاشرے کی بے حسی اور اخلاقی زوال کی تصویر کشی ملتی ہے۔ جسے وہ وجودیت، رومانیت اور روحانیت کے حوالے سے دیکھتے ہیں۔

'موسم کا مسیحا' محمود واجد کا دوسرا افسانوی مجموعہ ہے۔ اس مجموعہ کا پہلا افسانچہ 'گڈریا، بھیڑیں اور چراگاہیں' ایسا افسانہ ہے جو معاشرتی جبر، انسان کی بے بسی، ظالم اور مظلوم کے تضاد کو سامنے لاتا ہے۔ یہ معاشرہ بے زبان بھیڑوں کا گلہ ہے، جہاں جرم کوئی کرتا ہے، سزا کسی اور کو ملتی ہے۔ تفتیش کے سخت مراحل، کمیشن کا قیام، گواہوں کی پیشیاں سب ہوتی ہیں لیکن نتیجہ برآمد نہیں ہوتا، مظلوموں کو انصاف نہیں ملتا۔ (۲۱۴) ''سارا مسئلہ یہ تھا کہ اس دن گڈریے نے اپنی بھیڑوں کو اس چراگاہ کے قریب رکھا ہوا تھا جو بڑی پرکشش تھی اور اب کہ وہ اندر داخل ہوگئی تھیں، سزا تجویز ہوئی تھی لیکن سوال جو درپیش تھا وہ یہ کہ کسے 'گڈریا کو یا بھیڑوں کو، ایک اور الجھن تھی گڈریا اور بھیڑیں کس طرح ایک ہیں۔'' یہ افسانچہ آج کے معاشرے میں مظلوم کو جہاں انصاف نہیں ملتا، فرد کے داخلی کرب کا اظہار ہے۔

'ہاتھی اور لوگ' ان کا دوسرا افسانہ بھی ایک سوال ہمارے سامنے لاتا ہے۔ بصارت سے محروم لوگ بصیرت کے سفر میں کہاں تک کامیابی حاصل کرسکتے ہیں۔ محمود واجد کے افسانے ایسے متعدد سوالات ہمارے سامنے لاتے ہیں جن کا جواب شاید کسی کے پاس نہیں۔ محمود واجد کا افسانہ کا افسانہ 'درد کے رشتے' ہجرت کے دیئے ہوئے کرب، تنہائی، مایوسی اور تاریکی کا اشارہ ہیں۔ محمود واجد کا شمار ان لوگوں

میں ہوتا ہے جو ہجرت در ہجرت کے درد آشنا ہیں۔ سقوط مشرقی پاکستان نے لوگوں کو پھر ایک بار ہوا میں اڑتے ہوئے پتے کی طرح انجانی راہوں پر لا پھینکا اور پھر مستقبل خوف اور بے یقینی کا شکار ہو کر رہ گئی۔ (۲۱۵) ''میں نے اسے مشرق کے انقلاب سے قبل مغرب میں منتقل کر دیا تھا کہ میری نسل اور اس کا مستقبل محفوظ رہے، لیکن وہ کچھ نہیں ہوا جو میں چاہتا تھا۔ میں نے ایک چوٹ بچانے میں دوسری چوٹ کھائی۔'' 'درد کے رشتے' ایک چوٹ کھائی ہوئی روح کی پکار ہے۔ نسل کے تحفظ کا مسئلہ، بیوہ بہن کی درد بھری پکار، انسان کے اختیار اور بے اختیاری کی سرحدوں کو ایک کر دیتی ہے۔

'جاگتے لمحوں کا خواب' ان لوگوں کی کہانی ہے جو ناکردہ گناہوں کے جرم میں مارے گئے، بے گھر ہوئے، نفرتوں کی آگ نے انسانیت کو بھسم کر دیا۔ (۲۱۶) ''میں کھڑکی سے دیکھ رہی ہوں، سامنے بڑا میدان اور سڑک قیامت کا سماں پیش کر رہی ہے۔ جگہ جگہ مقتل ہے، کون کب کہاں اٹھالیا جائے گا، کہا نہیں جا سکتا۔ مگر ایک بھیڑ ہے کہ بڑھ رہی ہے، انسانوں کا ایک سیلاب ہے امنڈ رہا ہے، مرد، عورتیں اور بچے ایک دوسرے پر گرتے پڑتے بھاگ رہے ہیں کہ کچھ مل جائے کچا پکا، نفسا نفسی کا عالم ہے۔'' 'جاگتے لمحوں کا خواب' تلخ ترین لمحوں کی کہانی ہے۔ آدھا سفر میں سیلاب ایک استعارہ ہے۔ نفرت اور نسلی تعصب کے سیلاب نے آبادیوں کو ویرانوں میں تبدیل کر دیا۔ محمود واجد کے افسانے احساسات اور جذبات کے بڑھتے اور پھیلتے ہوئے دائروں کی صورت میں سامنے آتے ہیں اور ان کے احساس تنہائی اور سماجی حالات کی خرابی کی آئینہ داری کرتی ہیں۔

ان کا افسانہ 'ایک کشن ایک زندگی' پر وجودیت کا سایہ ہے۔ اپنی ذات کے حوالے سے وہ ہر شئے کی اندرونی میکنیزم جاننا چاہتے ہیں، جاننے کی یہ خواہش محمود واجد کے افسانوں کا نمایاں رنگ ہے۔ مذہب سے لگاؤ نے ان میں روحانیت کے آثار پیدا کر دیئے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اقدار کی پاسداری ان کے افسانوں کی بنیادی خصوصیت ہے۔ (۲۱۷) ''گوتم کو گیان دینے والی سرزمین میں آنکھ کھولنے والا بات سمجھتا ہے اور یوں زندگی کو برت کر اپنے تجربے رقم کرتا ہے تو موسم کا مسیحانہ ہونے کا نوحہ جاتا ہے۔''

محمود واجد کے افسانوں میں نروان اور گیان کی تلاش مرکزی محور ہے، جس میں خود کو پانے کی جستجو کا عنصر بھی شامل ہے۔

علی حیدر ملک

علی حیدر ملک جدید اردو افسانہ نگاری کے اس قبیلے سے تعلق رکھتے ہیں جن کا ادبی سفر وضاحتی یا بیانیہ کہانیوں سے شروع ہوا تھا لیکن اب علامتی افسانے ان کی شناخت ہیں۔ ایک فنکار کے لئے یہ ضروری ہے کہ وہ ناقدانہ نظر بھی رکھتا ہو۔ علی حیدر ملک میں یہ ناقدانہ نظر پائی جاتی ہے۔ اسی لئے وہ بے معنویت سے بچ کر رمزیت اور علامت کے پردے میں زندگی کے حقائق کو فنی سلیقے سے پیش کرنے پر قادر ہیں۔ علی حیدر ملک کے یہاں فنی سلیقہ بھی ہے اور علامات معنویت سے خالی نہیں ہوتیں۔

علی حیدر ملک جدید افسانہ نگار بھی ہیں اور جدید افسانوں پر ناقدانہ نظر بھی رکھتے ہیں۔ 'افسانہ اور علامتی افسانہ' ان کے تنقیدی مضامین کا مجموعہ ہے۔ انھوں نے جدید افسانوں میں علامت نگاری کے موضوع پر جب قلم اٹھایا تو ان کا رویہ متوازن اور حقیقت پسندانہ رہا۔

اردو افسانے کے پس منظر سے واقفیت رکھنے والے جانتے ہیں کہ ہمارے افسانوی ادب مین علامت اور رمزیت کوئی نئی چیز نہیں۔ پریم چند سے لے کر بیدی، منٹو اور کرشن چندر کے افسانوں کے پس منظر میں علامتوں کا ماہرانہ استعمال ملتا ہے۔ (۲۱۸) ''علامات ہمیشہ ادبیات کا جز رہی ہیں لیکن اب انھیں ذرا مختلف اور وسیع معنوں میں بلکہ منطق وشعور کی گرفت سے آزاد کر کے پیش کرنے کا وطیرہ اختیار کیا گیا ہے۔'' لیکن جدید فکشن نگاروں میں ایسے لکھنے والے بھی ہیں جن کے یہاں علامت کا برمحل وموزوں استعمال بھی ہے اور علامتوں پر شعور ومنطق کی گرفت بھی پائی جاتی ہے۔

علی حیدر ملک کے افسانوں کا مجموعہ 'بے زمین بے آسمان' علامتی افسانے کے ایسے نقوش پیش کرتا ہے جو حقیقت پر مبنی ہیں۔ یہ افسانے فلسفیانہ سوچ اور فکری آہنگ رکھتے ہیں۔ اس لئے کہ افسانہ لکھنا ان کے لئے وقت گزاری کا مشغلہ نہیں بلکہ تخلیق کے بے پناہ کرب سے گزرتے ہوئے وہ اس وقت قلم اٹھاتے ہیں جب اندر کی آگ کو باہر لانا ان کی مجبوری بن جاتی ہے۔ (۲۱۹) ''کہانیاں لکھنا میرے لئے کوئی خوشگوار عمل نہیں، ایک اذیت ناک عمل ہے۔ اس لئے میں حتی الامکان اس سے گریز کرنے کی کوشش کرتا ہوں اور صرف اس وقت قلم اٹھاتا ہوں جب فرار کے تمام راستے مسدود ہو جاتے ہیں۔ گویا کہانیاں لکھنا میرا شوق نہیں بلکہ مجبوری ہے۔'' اس طرح دیکھا جائے تو وہ خود کہانیاں نہیں لکھتے بلکہ کہانیاں خود لکھواتی ہیں۔

علی حیدر ملک ہجرت کے عذاب سے گزرے ہیں۔ جمی جمائی زندگی کو ٹوٹتے اور بکھرتے دیکھا ہے۔ انسانوں کو درندوں کا روپ دھارتے دیکھا ہے۔ یہ سارے تجربات ان کی کہانیوں کا جب موضوع بنتے ہیں تو سچائی کی طاقت ان کی علامت نگاری میں کاٹ پیدا کر دیتی ہے۔ بے زمینی اور ہجرت کے مسائل ان کے افسانوں کا مرکز ومحور ہیں۔

ان کے افسانے معنویت کے حامل ہوتے ہیں، 'بڑھتے ہوئے فاصلوں کے درمیان' ان کا ایک فکر انگیز افسانہ ہے۔ کھوج تلاش اور جستجو، زندگی کے سفر میں انسان کی تگ ودو کی کہانی ہے یہاں گندم کا گودام، کنواں اور درخت کی علامتیں، پیٹ کی بھوک اور جنس کی بھوک کے چکر میں انسان کی پیدائش سے لے کر موت تک کی جستجو کو ظاہر کرتی ہیں۔ یہ سفر تھکا دینے والا ہے لیکن اس کا خاتمہ کہیں نہیں۔ (۲۲۰) ''گودام، کنویں اور درخت کے درمیان میں مستقل سفر میں ہوں لیکن ان کے درمیان کا فاصلہ کسی طرح کم نہیں ہوتا بلکہ روز بروز ایسا

لگتا ہے کہ بڑھتا جارہا ہے۔'' یہ سچ ہے ساری زندگی گزر جاتی ہے لیکن انسان اس حصار سے باہر نہیں نکل پاتا یعنی زندگی سفر در سفر ہے، اس کے دائرے میں چکر لگاتی رہتی ہے، اس سے کسی کو مفر نہیں۔

'صحرا بھی نہ چھوڑے' ایک اچھا افسانہ ہے۔ صنعتی اور شہری زندگی نے انسان کے سر سے آسمان کی چھت اور پاؤں تلے کی زمین غائب کردی ہے۔ اس کے سر اور پیروں کے نیچے تاروں کا جال تلوار کی طرح تنا ہوا ہے۔ سائنسی ایجادوں نے انسان کو مادہ پرست بنادیا ہے۔ یہاں وہ عدم تحفظ، خوف اور شدید احساس تنہائی ملتا ہے جو شہری اور صنعتی زندگی کا المیہ ہے۔ جنگل کٹ رہے ہیں، بستیاں آباد ہورہی ہیں اور انسان تنہا ہوتا جارہا ہے۔ یہاں شعور کی رو کی طرح ایک خیال کے بعد دوسرے خیال کی لہر اس کرب کی آئینہ دار ہے جس سے آج کے دور کا انسان دوچار ہے۔

علی حیدر ملک کے بیشتر افسانوں میں ایک بے نام سی اداسی اور شدید احساس تنہائی کا اظہار ہوتا ہے۔ وہ فرد کی داخلی کیفیات کو اچھی طرح پیش کرتے ہیں۔ علی حیدر ملک نے سقوط مشرقی پاکستان کے حوالے سے کئی افسانے لکھے ہیں۔ جس کے وہ عینی شاہد تھے اور اس طوفان کرب و بلا سے ہوکر گزرے تھے جسے انھوں نے اپنے افسانوں کا موضوع بنایا ہے۔ بے زمینی کا احساس، معاشی اور معاشرتی مسائل، پانے اور کھونے کا غم، پہچان اور شناخت کی جستجو دوسرے جدید افسانہ نگاروں کے علاوہ علی حیدر ملک کے یہاں نوکیلے اور طنز کے گہرے نشتروں کے ساتھ موجود ہے۔ (۲۲۱) ''جدید اردو افسانے نے سقوط ڈھاکہ کے باعث عمل میں آنے والی ہجرت کے مختلف رویوں کو بھی چابکدستی سے نمایاں کیا ہے۔ اس انتہائی دلخراش اور اندوہگیں موضوع پر متعدد پراثر افسانے ہمارے سامنے آتے ہیں۔''

'بے زمین بے آسمان' میں علی حیدر ملک نے فرد کی گمشدگی، اپنی پیدائشی سرزمین کی جڑ سے کٹ کر ایک دوسری زمین کی جڑوں میں پیوستگی کو پیش کیا ہے۔ پھر منافقت، جھوٹ اور نسلی منافرت کی آگ میں سب کچھ جل کر راکھ ہوجاتا ہے، شناخت بھی گم ہوجاتی ہے، نہ پیروں کے نیچے زمین رہتی ہے، نہ سر پر آسمان کا سایہ، اپنے ہونے کا احساس بھی گواہی طلب ہے۔ (۲۲۲) ''ہاں میں ہوں، ہاں میں ہوں، تیسرے اور چوتھے نے بھی نعرہ لگایا۔'' یہ ذات کی شکست وریخت کی کہانی بھی ہے، سب راستہ بھولے ہوئے مسافر کی طرح بے سمت چل رہے ہیں۔ علی حیدر ملک نے علاماتی کہانیاں لکھتے ہوئے بھی کہانی کی روایت سے بغاوت نہیں کی۔ ان کی علامتیں مفہوم سے خالی نہیں ہوتیں لیکن بعض کہانیوں میں ابلاغ کی کمی محسوس ہوتی ہے۔ اس کی وجہ فلسفیانہ پیرائے اظہار ہے، جس سے بعض جگہ بوجھل پن پیدا ہوجاتا ہے۔

علی حیدر ملک کا ادبی سفر جاری ہے۔ افسانوں کے مترجم کی حیثیت سے بھی انھوں نے عمر خیام اور دوسری غیر ملکی کہانیوں کا ترجمہ پیش کیا ہے۔ یہ افسانے مختلف رسائل میں شائع ہوتے رہے ہیں۔ ادب کے افق کو وسیع کرنے میں ابتدا ہی سے دوسری زبانوں کے افسانوں کے ترجمے کا بڑا ہاتھ رہا ہے۔ (۲۲۳) ''اگرچہ میں نے دنیا کی دسیوں زبانوں میں لکھے گئے افسانوں کو اردو میں منتقل کیا ہے لیکن یہ سب افسانے براہِ راست ان کی اصل زبان سے منتقل نہیں کیے گئے ہیں بلکہ میں نے درحقیقت تمام ترجمے انگریزی، ہندی اور بنگالی سے کیے ہیں کیونکہ میں صرف یہی زبانیں جانتا ہوں۔''

غیر ملکی زبانوں کے تراجم کی ضرورت ہمیشہ رہے گی اور یہ کام علی حیدر ملک نے بطریق احسن انجام دیا ہے۔ چونکہ وہ اردو کے علاوہ انگریزی، ہندی اور بنگالی پر قدرت رکھتے ہیں، اس لئے یہ افسانے صرف ترجمے نہیں بلکہ اس میں ان کی لگن نے تخلیقی شان پیدا کردی ہے۔

اے خیام

اردو کے افسانہ نگاروں میں اے خیام کا اپنا ایک مقام ہے۔ ۱۹۶۰ء کے آس پاس ان کی افسانہ نگاری کا آغاز ہوا، یہی وہ موڑ ہے جسے ہم جدید افسانہ نگاری کا پہلا دور کہہ سکتے ہیں۔ اے خیام کا شمار ان تخلیق کاروں میں ہوتا ہے جو کم لکھتے ہیں لیکن جب قلم اٹھاتے ہیں تو زندگی اور معاشرے کے مسائل سے عہدہ براہونے کی کوشش میں افسانہ وجود میں آتا ہے۔ ان کے افسانے کرب ذات، فرد کی تنہائی اور لاشعور میں چھپے ہوئے خوف کے اثرات سے بھرپور ہوتے ہیں۔ ان کے افسانوں میں فرد کی نفسیاتی، کیفیت اور معاشرے کے حوالے سے کرب ذات کے داخلی احساسات نمایاں نظر آتے ہیں۔

ان کا پہلا افسانہ آدم خور رسالہ تخلیق دہلی میں ۱۹۶۲ء میں شائع ہوا۔ ایک تخلیق کار اپنے محسوسات کو اظہار کا روپ اس وقت دیتا ہے جب (۲۲۴) ''بے معنویت میں معنی کی تلاش، بے نامی میں نام کی کھوج اور شر سے بھرے پرے اس جہان مین خیر کی جستجو، یہ سارا معاملہ معاشرے میں فرد کی موجودگی کا ہے۔ دوسرے لفظوں میں شناخت کا مسئلہ ہے۔'' اے خیام کے افسانوں میں ہجرت کے پیدا کردہ بنیادی مسائل اس طرح بیان کئے گئے ہیں کہ اخفاء کی کوشش کے باوجود حقیقت سامنے آجاتی ہے۔ وہ صرف متاثر ہوکر نہیں لکھتے بلکہ اپنی ذات کو پوری طرح بیان واقعہ میں شامل کر کے لکھتے ہیں۔

'کپل وستو کا شہزادہ' ان کا پہلا افسانوی مجموعہ ہے۔ ان کے افسانوی مجموعہ کا عنوان ہی چونکانے والا ہے۔ اس لئے کہ اے خیام ہندوستان کے شہر گیا میں پیدا ہوئے، جو گوتم کا شہر تھا۔ گوتم نے نروان اور گیان کے لئے بن باس لیا تھا۔ اے خیام بھی چھوٹی عمر میں اپنے وطن اور اعزا کو چھوڑ کر گوتم کی طرح وطن سے نکل کھڑے ہوئے۔ اے خیام نے اپنی منزل پانے کی جستجو میں بن باس لیا، منزل تو مل گئی لیکن جلاوطنی اور تنہائی کا کرب ساتھ رہا اور ذات کا کرب اپنے دور کی زندگی کے اجتماعی کرب، انتشار، خوف اور شناخت کی کھوج کا ذریعہ بن گیا۔

ادب میں تجربے کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا جدیدیت بھی ایک تجربہ ہے۔ دراصل معاشرتی تضاد، منافقت اور سیاسی عدم استحکام نے جو صورتحال پیدا کردی تھی اس کے لئے جدیدیت اظہار کا ذریعہ بنی۔ زبان بندی کے دور میں علامتیں دل کا بوجھ ہلکا کرنے اور اپنی بات کہنے کا کارگر ہتھیار ثابت ہوئیں۔ اے خیام کے افسانوں میں بھی ذات کے غم کو معاشرے کے حوالے سے زیر بحث لانے کی سعی کا احساس ہوتا ہے۔ 'کپل وستو کا شہزادہ' ذات کی تنہائی اور خود اسیری کی کہانی ہے۔ یہ اندر کے چھپے ہوئے گوتم کی کہانی ہے، جس کی راہ میں صدہا دیواریں حائل ہیں، ہر قدم پر یہ احساس مارے ڈالتا ہے کہ کیا دنیا اس قابل ہے کہ اس میں زندہ رہا جائے۔ آرزوؤں اور ارادوں کی شکست نے انسان سے اس کی شناخت چھین لی ہے۔ آدمی اپنے تعاقب میں ہے اور خود کو پا نہیں سکتا، یہ آج کی المناک حقیقت ہے۔ (۲۲۵) ''لیکن میرا سفر جاری رہے گا، میں نہیں چاہتا کہ اس عہد کا انسان خودکشی کرلے۔'' لیکن مجبوری دیوار بن جاتی ہے۔ اے خیام کے افسانے خود کلامی کے انداز میں انسان کی تنہائی، پہچان کی گمشدگی اور زندگی کے سفر میں آگے بڑھتے رہنے کی خواہشات کو پیش کرتے ہیں۔

اے خیام کے یہاں انسانی نفسیات کا اچھا مطالعہ ملتا ہے۔ جنسی گھٹن کو بھی انھوں نے اپنے افسانوں میں کمال ہنرمندی سے پیش کیا ہے۔ 'نقطہ دائرہ اور ہیولے' ایک ایسی لڑکی کی کہانی ہے جو فلسفہ کی استاد ہے، عمر کا بڑا حصہ اس نے پڑھنے اور پھر پڑھانے کی مشغولیت میں

گزارا ہے۔ اس کی دنیا گھر سے یونیورسٹی اور یونیورسٹی سے گھر تک محدود تھی، اپنی مصروفیت میں اسے یاد نہ رہا تھا کہ فطرت کے تقاضے پورے نہ ہوں تو جذبات کا لاوا پھوٹ نکلنے کے لئے بہت سی راہیں ڈھونڈ لیتا ہے۔ پیٹ کی بھوک ہی جان لیوا نہیں، جنس کی بھوک بھی جان لیوا ہوتی ہے۔ اے خیام نے انسانی زندگی میں جنسی تسکین اور جبلّی خواہشات کی اہمیت کو حقیقت پسندانہ نقطۂ نظر سے پیش کیا ہے۔

اے خیام کے افسانوں میں ہجرت کا کرب، بے زمینی کا احساس، پہچان اور شناخت کی گمشدگی، جڑ سے اکھڑے ہوئے لوگوں کی تلاش کا سفر، اپنی منزل کو پانے کی جستجو نوشتۂ دیوار بن کر ہمارے سامنے آتی ہے۔ یہ ایک طرح سے موجودہ عہد کی تاریخ ہے۔ خاص کر ان کے افسانے چیستاں ۱، چیستاں ۲، چیستاں ۳، چیستاں ۴ میں قیام پاکستان سے لے کر سقوط ڈھاکہ اور پھر دوسری ہجرت جڑ سے اکھڑے ہوئے لوگوں کی قربانیاں، ان کے مسائل، خانہ جنگی، لسانی منافرت، سیاسی عدم استحکام، مارشل لاء، فوج کی بالادستی، زبان بندی کی گھٹن، سنسرشپ کی پابندیاں اور پھر نئی نسل کے مسائل ان کے افسانوی موضوعات ہیں۔ پھر اس معاشرے میں احساس محرومی کی بنیادی وجہ اعلیٰ تعلیمی ڈگریوں کے مقابلے میں سفارش اور ڈومیسائل کی شرائط ہیں، یہ زمین ان کی ہے جو زمین کے بیٹے ہیں۔ ڈومیسائل خنجر کی طرح سارے اسناد اور تعلیمی صلاحیتوں کے سر پر تنا ہوا ہے۔ کوٹہ کی کند چھری شہ رگ کو کاٹ رہی ہے۔ اس مسلسل ناکامی اور دھتکارے جانے کے غم نے نئی نسل کی رگوں میں چنگاریاں بھردی ہیں، چلتے چلتے قدم تھک گئے اور سفر ہے کہ ختم ہی نہیں ہوتا۔

یہ صرف کہانی نہیں ایسا منظر نامہ ہے جس میں ماضی کے حوالے سے حال کے ماحول کی عکاسی کی گئی ہے۔ سیلاب کے تند و تیز موجوں سے بند ٹوٹ بھی جائے تو ہمت نہیں ٹوٹتی۔ گاؤں میں سیلاب آ گیا تھا، سارے گاؤں والے گاؤں چھوڑ کر جا رہے تھے لیکن (۲۲۶)"دادا میاں کسی بھی حالت میں اپنا گھر چھوڑنے پر تیار نہیں تھے، وقتی طور پر بھی نہیں۔ گھر کے تمام افراد وہاں سے کوچ کر گئے تھے۔ دادا میاں کب تک اپنی ضد پر قائم رہتے اور پھر وہ بھی ان سے چمٹا ہوا تھا۔ دادا میاں نے اسے کاندھے پر اٹھایا اور ایک لاٹھی لے کر باہر نکل پڑے۔ تھوڑی ہی دور گئے تھے کہ پانی کا ریلا آیا، دادا میاں کو قدم جمانا دشوار ہو گیا۔ لگتا ہے بند ٹوٹ گیا، وہ بدبدائے اپنے کاندھے پر اسے ٹٹولا اور لاٹھی ٹیکتے ہوئے آگے بڑھتے رہے۔ ایک اور زور کا ریلا آیا اور اچانک پانی دادا میاں کی کمر تک آ گیا۔ دادا میاں نے اچانک لاٹھی سمیت اپنے دونوں ہاتھ کانوں پر رکھے اور لگاتار اذانیں دینے لگے اور جانے کتنی دیر بعد اسی طرح کھڑے کھڑے پانی کے بہاؤ کی تندی میں کمی آتی گئی تھی۔" یہاں دادا میاں کا گھر نہ چھوڑنے کا عزم، بند کا ٹوٹ جانا، پانی کا تند و تیز بہاؤ اور پھر اذان، اس ٹوٹتی اور بکھرتی ہوئی نسل کو آگے بڑھنے کا حوصلہ دے رہی ہے، افسانے کی بنت اس حقیقت کو سامنے لاتی ہے۔ موجودہ دور کے افسانہ نگار اپنے عہد کی زندگی کے مبصر ہیں۔ غیر یقینی صورتحال، تذبذب، سیاسی عدم استحکام، عدم تحفظ، دہشت اور خوف نے ان کی یقین کی بنیادوں کو متزلزل کر دیا ہے۔ تکنیک کے اعتبار سے اے خیام کے افسانے علامتی ہیں لیکن انھیں حقیقتوں کے بیان کرنے کا سلیقہ ہے۔ کچھ افسانے ابلاغ کی کمی کا شکار ہیں اور کہیں کہیں علامت نے افسانے کی معنویت میں اضافہ کیا ہے۔ (۲۲۷)"اے خیام ایک سچا فنکار ہے، اس نے بیسویں صدی کی اجتماعی کرب انگیز کروٹوں کو اسی طرح محسوس کیا ہے۔ جس طرح سدھارتھ نے شخصی زندگی کے کرب انگیز واقعات کو محسوس کیا تھا۔"

اے خیام نے اپنی کہانیوں کا مواد فرد کی زندگی کے داخلی تجربات نفسیاتی کیفیات، جنسی عدم توازن، سماجی اور عصری زندگی کے مسائل سے حاصل کیا ہے اور اس کی ترتیب میں اظہار کے قدیم و جدید دونوں طریقوں کو اپنایا ہے۔ اس لئے کہا جا سکتا ہے کہ انھوں نے اردو افسانے کی روایت سے بغاوت نہیں کی اور جدید پیرایۂ بیان سے فائدہ اٹھاتے ہوئے اپنے افسانوی پیکر تراشے ہیں۔

نورالہدیٰ سیّد

نورالہدیٰ سیّد جدید افسانہ نگار ہیں۔ انھوں اپنے افسانوں میں حقیقت کے ساتھ ساتھ جدیدیت کے سارے لوازمات کو برتا ہے لیکن ان کی خصوصیت یہ ہے کہ وہ افراط وتفریط کا شکار نہیں ہوئے۔ انہوں نے اپنی کہانیوں میں بیانیہ سے بھی کام لیا ہے اور کردار نگاری کو ترک نہیں کیا بلکہ ان سے اس طرح کام لیا ہے کہ ان کے افسانے اس دور کا حقیقت پسندانہ اظہار بن گئے ہیں۔

ان کے افسانوں کے مطالعہ سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ وہ سوچنے والا ذہن رکھتے ہیں۔ توازن، آہستگی اور دھیما پن ان کی تحریر کے اوصاف ہیں۔ 'موسم موسم' نوری الہدیٰ سیّد کا افسانوی مجموعہ ہے۔ اس کی پہلی کہانی 'طالوت اور جالوت' کی کہانی ہے۔ ان کی یہ کہانی ان کے افسانوں کے پس منظر کا حوالہ معلوم ہوتی ہے۔ تغیر اور تبدل اللہ کا قانون ہے، کسی قوم کی سرکشی جب حد سے بڑھ جاتی ہے تو اللہ کا یہ قانون حرکت میں آ جاتا ہے۔ دراصل یہی نکتہ ان کے افسانوں کا بنیادی نکتہ ہے اور جدید پیرائے میں وہ اسے آگے بڑھاتے ہیں۔

نورالہدیٰ سیّد جدید فکر ونظر کے ایسے افسانہ نگار ہیں جن کے یہاں دور حاضر کا اضطراب، روایات، ماضی کی بازیافت اور شناخت کی گمشدگی بنیادی مسائل ہیں۔ (۲۲۸) ''نورالہدیٰ سیّد کے افسانوں کا بنیادی نقطہ دردمندی ہے۔ دردمندی کا اکھوا اندر سے پھوٹتا ہے لیکن اس میں رنگ اور لہو باہر کے کوائف سے مہیا ہوتا ہے۔'' یہ سچ ہے کہ اس دردمندی کا رنگ 'موسم موسم' کے اکثر افسانوں میں نظر آتا ہے اور ان کے فن کی تفہیم مین مدد دیتا ہے۔ 'موسم موسم' ان کے دھیمے اور متوازن انداز کا نمایاں افسانہ ہے۔ موسموں کا تضاد دراصل ماضی اور حال کا اشارہ ہے۔ ماضی میں محبت کے الاؤ کی گرمی ہے، رشتوں کی بندھنوں میں جڑے ہوئے لوگ مشترکہ غموں اور مشترکہ مسرتوں کا موسم رکھتے تھے اور حال کے دور میں سنسناتی ہوئی گولیوں، بے گور وکفن لاشوں کے پس منظر میں دہشت اور بے یقینی کا موسم ہے۔ موت یہاں ہر شخص کا پیچھا کر رہی ہے اور اس خوف نے آج کے انسان کے اعصاب شل کر دیے ہیں۔

نورالہدیٰ سیّد نے 'موسم موسم' میں صرف زندگی کا منفی رخ ہی نہیں پیش کیا بلکہ ان کے اکثر افسانے زندگی کے اثبات کا یقین دلاتے ہیں۔ یقیناً ہر فنی تخلیق کچھ مثبت اور کچھ منفی پہلو رکھتی ہے لیکن فنکار کا کمال یہ ہے کہ وہ منفی اور مثبت رویے کے امتزاج سے فن کا ایک لطیف اور خوشگوار پہلو سامنے لائے۔ نورالہدیٰ سیّد کے افسانوں میں مثبت اور منفی رویوں کے امتزاج سے فن کا ایک خوشگوار پہلو سامنے آتا ہے۔ ان کے بیشتر افسانوں کا موضوع سابق مشرقی پاکستان سے محبت اور وفا کا رشتہ استوار کرنے والوں کی شکست آرزو کا اظہار ہے۔ ان افسانوں میں 'شہر آرزو'، 'ان کہی'، 'زندہ لوگ'، 'بریک اپ' کا پس منظر سابق مشرقی پاکستان ہے۔ 'زندہ لوگ' اس سلسلے کا سب سے کامیاب افسانہ ہے۔ اس میں مشرقی پاکستان کے المیے کے حوالے سے شناخت کی گمشدگی اور بے گھری کے دکھ کو اپنا موضوع بنایا ہے۔ لیکن ڈاکٹر خطیب اور اس کے بیٹے احمد عزیز کے حوالے سے نورالہدیٰ سیّد نے اس حقیقت کو بھی ظاہر کیا ہے کہ مشرقی پاکستان کی علیحدگی اور قتل و غارت گری میں سرحد پار تیار ہونے والی سازشوں اور بے دریغ اسلحہ جات کی درآمد کا کتنا بڑا ہاتھ ہے۔

'زندہ لوگ' میں جوشنا اور تعلقدار جیسے لوگ تصویر کے دونوں رخ ہمارے سامنے لاتے ہیں اور مشرقی پاکستان کی علیحدگی ہمیں بین الاقوامی سازشوں کا نتیجہ معلوم ہوتی ہے۔

نورالہدیٰ سیّد نے سچائی کے ساتھ حالات کا تجزیہ کیا ہے اوراس بڑے انقلاب کے پیچھے بیرونی ہاتھوں کی کارکردگی کونمایاں کرنے میں کامیاب ہوئے ہیں۔نورالہدیٰ سیّد کے افسانے لسانی اورنسلی تفریق، سائنس اورٹیکنالوجی کے منفی اثرات، ماضی وحال کی کشمکش میں جکڑے ہوئے انسان کے خوف، دہشت اورانتشارفکروذہن کی داستانیں سناتے ہیں۔یہ افسانے پاکستان کے سماجی اورتہذیبی پس منظر سے تعلق رکھتے ہیں اورانہیں بیان کرنے والا غیرمتعلق نہیں بلکہ اس ماحول کا حصہ ہے۔

نورالہدیٰ سیّد کے افسانے اگرچہ ماضی اورحال کی داستانیں سناتے ہیں لیکن مستقبل سے مایوسی کا درس نہیں دیتے۔آگے کچھ اور بھی ہے،دُکھوں کے سمندر کے پرے،ایک روشن نقطہ امید سحر کی دلیل،یہی نورالہدیٰ سیّد کا فن ہے۔

نورالہدیٰ سیّد کا تعلق گیا کی سرزمین سے ہے،ہندوستان کا یہ خطہ گوتم کا مولد اورمسکن بھی تھا۔گوتم بدھ نے نروان حاصل کرنے کے لئے دنیا کوترک کردیا تھا لیکن نورالہدیٰ کے افسانے ترکِ دنیا کا سبق نہیں دیتے بلکہ دنیا سے جڑے رہنے اوردکھوں سے نباہ کا راستہ دکھاتے ہیں۔

ابدال بیلا

ابدال بیلا کے افسانوں کا اگر جائزہ لیا جائے تو وہ ایک اچھے افسانہ نگار ہیں۔اردو کے افسانوی ادب کا داستانوں سے گہرا تعلق رہا ہے۔اساطیر، دیومالا اور قدیم حکایتوں سے ہمارے افسانہ نگاروں نے بہت کام لیا ہے۔خاص طور سے انتظار حسین نے اساطیری علامتوں کو ہنرمندی سے اپنے افسانوں میں برتا ہے۔ ابدال بیلا نے جدیدیت کے پردے میں قدیم ثقافتی لوک کہانیوں اور داستانوں کے ورثے کو اپنایا ہے۔ابدال بیلا نہ صرف حکایتی اور اساطیری ورثے کو اپنے افسانوں میں جدید علامتوں اور استعاروں کے ذریعہ پیش کرتے ہیں بلکہ تصوف اور معرفت کے فلسفے کو بھی انھوں نے جدید ادب کا حصہ بنانے کی کوشش کی ہے۔(۲۲۹)''ڈاکٹر ابدال بیلا نے تاریخ، فلسفہ، مذہب اور تصوف کے ساتھ سیاست اور ریاست کو بھی اپنا موضوع بنایا ہے۔''

ابدال بیلا نے جدید افسانے میں جرأت آمیز تجربات بھی کیے ہیں۔ابدال بیلا نے افسانہ نگاری میں جدت کی جو راہ نکالی ہے وہ دوسروں سے مختلف بھی ہے۔ابدال بیلا نے کہاوتوں کو بھی اپنے افسانوی تجربات کا حصہ بنایا ہے۔کچھ کہاوتیں نئی ہیں اور کچھ پرانی، مگر ان سے ان کے افسانوں میں دلچسپی پیدا ہوگئی ہے۔کہانی پن اور کرداروں سے عاری، ان کے بعض افسانے بہت حد تک نثر میں شاعری کا نمونہ معلوم ہوتے ہیں۔ابدال بیلا نے افسانے کے روایتی لوازمات سے کنارہ کشی کی ہے لیکن علامتوں کے ذریعہ آج کے دور کی زندگی کی مختلف جھلکیاں دکھائی ہیں۔اس طرح سماجی زندگی سے ان کا ربط اور تعلق برقرار رہتا ہے۔

ابدال بیلا نے اردو افسانے کے روایتی ڈگر سے ہٹ کر اپنے تجربات اور مشاہدات کو علامتوں کے ذریعے زبان دینے کی کوشش کی ہے۔بعض افسانوی تجربات عام قاری کے لئے باعث کشش نہیں معلوم ہوتے (۲۳۰)''پہلی نظر میں ابدال بیلا کے افسانوں پر پہیلیوں کا گمان گزرتا ہے۔لیکن غور کرنے پر اعتراف کرنا پڑتا ہے کہ انھوں نے وہ سچ بولے ہیں جو ہم خود سے قبول کرتے ہوئے ڈرتے ہیں۔''

'سن فلاور' میں ابدال بیلا کا یہ سچ کہیں 'بند مٹھی' میں انسان کے مختلف روپ کی کہانی بن جاتا ہے، کہیں 'کرائے کے مکان میں' دیارِ غیر میں بیگانوں کی طرح زندگی گزارنے کے پچھتاوے کے تاثراتی اظہار کی شکل اختیار کرتا ہے۔سن فلاور میں دو انسانوں کے باہمی تعلق کی کہانی بیان کی گئی ہے۔'پھول مسہری' تصوف کے رموز کا علامتی اظہار ہے۔ایک رات پھول کی مسہری پر گزارنے والی سزا پانے کے بعد سوچتی ہے کہ ساری زندگی پھول مسہری پر گزارنے والوں کی کیا سزا ہوگی۔یہ افسانہ آج کے دور کی زندگی کی منافقت کا آئینہ ہے۔

اپنے افسانوی سفر کا آغاز ابدال بیلا نے روایتی افسانوں سے کیا لیکن اس کے بعد انھوں نے اردو افسانے میں اپنے لئے ایک نئی راہ نکالی اور نیا راستہ چنا۔(۲۳۱)''بیلا کی سورج مکھیاں دراصل رنگین جذبے کی آپ بیتیاں ہیں، جو 'میں' کی کثافت سے ابھر کر 'تو' کی لطافت میں نکھرتی ہیں اور قاری کو ایک بے نام مگر لطیف تاثر سے بھگو دیتی ہیں۔''اگر حد سے بڑھی ہوئی انفرادیت ان کے راستے کا پتھر نہ بنی تو وہ زیادہ کامیاب افسانے لکھ سکیں گے۔

ابدال بیلا کے افسانوں میں ممتاز مفتی کی نفسیاتی گرہ کشائی کا رنگ بھی ملتا ہے لیکن بڑی حد تک انھوں نے ممتاز مفتی سے الگ اپنی راہ بنائی ہے۔ان کے بعض افسانوں کے بارے میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ وہ ان کے انفرادی رنگ کے نمائندہ افسانے ہیں۔

احمد زین الدین

احمد زین الدین ۱۹۶۰ء کی دہائی سے کہانیاں لکھ رہے ہیں۔ان کا شمار جدید کہانی کاروں میں ہوتا ہے اگر چہ ان کے لکھنے کی رفتار سست رہی ہے لیکن وہ ملک کے بیشتر رسالوں میں چھپتے رہے ہیں۔اپنے افسانوں میں انھوں نے زندگی کے دکھوں اور خوشیوں کو سمیٹا ہے اور بہت کامیاب افسانے پیش کئے ہیں۔

'دریچے میں سجی حیرانی' ان کا پہلا افسانوی مجموعہ ہے۔احمد زین الدین نے افسانہ نگاری کا آغاز بیانیہ کہانیوں سے کیا پھر وہ علامتی اور تجریدی تکنیک کی طرف آئے۔احمد زین الدین نے بیانیہ طرز کے افسانے بھی لکھے اور علامتی طرز بھی اختیار کیا لیکن افسانویت کو ضروری عنصر سمجھا، یہی وجہ ہے کہ ان کے ہر طرح کے افسانوں میں (۲۳۲) ''جو فنی اعتبار سے الگ الگ نوعیتوں کے حامل ہیں، وصفی اعتبار سے ایک قدر مشترک نظر آتی ہے۔وہ یہ ہے کہ ان کے یہ افسانے مشاہدے، خیال یا تجربے کو انسانی ہمدردی کے وسیع تصور سے ہم آہنگ کرتے ہوئے جہاں بیان یا اظہار میں کسی نہ کسی تازہ کاری کے حامل ہیں وہاں افسانویت یا افسانوی تاثر کو ہمیشہ ملحوظ خاطر رکھتے ہیں۔''

احمد زین الدین کے افسانوی موضوعات کا مطالعہ اگر مذکورہ بالا اقتباس کی روشنی میں کیا جائے تو یقیناً احمد زین الدین کے افسانوی موضوعات کے انسانی پہلو اور ان کے تجربات اور مشاہدے میں انسان دوستی کی جو پرچھائیاں ہیں وہ ایک گہری معنویت کے ساتھ سامنے آئیں گی۔

احمد زین الدین نے افسانوں کی صورت گری میں دلچسپی کے عنصر کو ہمیشہ مدنظر رکھا ہے اور یہ ایک اچھی بات ہے کہ اپنے آس پاس کی زندگی کو اس کے صحیح تناظر میں پیش کرتے ہوئے قاری اور افسانہ نگار کے درمیان ابلاغ جو پل کی حیثیت رکھتا ہے اسے نظر انداز نہیں کیا۔احمد زین الدین نے اپنے افسانوں میں کوئی انوکھا تجربہ نہیں کیا اور نہ ان کے موضوعات ہی بہت بڑے ہیں۔انھوں نے عام زندگی کی کہانی لکھی ہے جو قدم قدم پر حیران بھی کرتی ہے اور زندگی کے بارے میں ہماری واقفیت میں اضافہ بھی کرتی ہے۔یہ واقفیت ہمارے لئے حیران کن بھی ثابت ہوتی ہے اور اس لئے ان کے افسانوی مجموعے کا نام 'دریچے میں سجی حیرانی' پورے طور پر منطبق ہوتا نظر آتا ہے۔

احمد زین الدین کا مشرقی پاکستان کی سرزمین سے گہرا تعلق رہا ہے۔اس سرزمین پر انھوں نے شعور کی آنکھیں کھولیں اور زندگی کے سنہرے خوابوں کو کہانیوں کا روپ دیا۔پھر اسی سرزمین سے شکست خواب کا سلسلہ شروع ہوا اور آخر کار دوسری ہجرت خواب دیکھنے والوں کا مقدر بنی۔ان کے یہاں جو کرب ہے وہ ہجرت اور بے زمینی کی دین ہے، دوسری طرف بنگال کی سرزمین کی طلسمی کشش، سرسبزی اور شادابی ان کے افسانوں میں تنوع اور تازگی بن کر ابھرتی ہے۔ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ان کے افسانوں کا موضوع تو جبر، حالات اور دکھوں کی بھول بھلیوں میں الجھا ہوا انسان ہے لیکن اندازِ بیان کی شعریت اور نغمگی اس سونار دیش کی دین ہے جہاں کی مٹی کی سوندھی مہک ان کے افسانوں میں رچی ہوئی ہے۔'دریچے میں سجی حیرانی' ایک تجربے کی کہانی ہے، سوکھی مٹی کے بولنے کا استعارہ احمد زین الدین کی فنی استعداد کو ظاہر کرتا ہے۔بارش کا پہلا قطرہ سوئی ہوئی مٹی کو جلا دیتا ہے اور یہاں کہانی کار کی جنبش قلم نے کرداروں کو جلا دی ہے۔

احمد زین الدین کے افسانوں کے موضوعات زندگی کے کئی رخوں کا اظہار ہیں لیکن ان کا افسانوی رویہ ان کہانیوں کو زندگی دیتا

ہے۔ کہانی کہنا ایک ہنر ہے، معمولی میں غیر معمولی کی جھلک افسانہ نگار کی مہارت اور سلیقے کا اظہار کرتی ہے۔ 'تازہ ہوا کے شور میں'، 'زرد موسم کی صلیب'، 'ادھورے خواب کا غم'، 'وہ شجر تھا موسم درد کا'، 'ٹیکا سو کے پھول'، 'نورا' المنصیبوں کی کہانیاں ہیں۔

احمد زین الدین افسانوں کی بنت اور ماحول سازی پر خاص توجہ دیتے ہیں۔ خصوصاً مشرقی پاکستان کے ماحول، فضاؤں کی نغمگی اور تازگی کو لفظوں میں اسیر کرنے کی کوشش، ان کی بنگال سے جذباتی لگاؤ کی نشاندہی کرتی ہے۔

افسانہ اشاروں کا فن ہے اور احمد زین الدین اپنے افسانوں میں اختصار سے کام لیتے ہیں۔ علامتوں کا استعمال بھی فنی تقاضوں کو پورا کرتا ہے۔ ان کے افسانے ایک عمر کے تجربوں کا نچوڑ اور فنی ریاضت کا نتیجہ ہیں۔

نسیم سترکھی

نسیم سترکھی کا نام جدید افسانہ نگاروں میں قابلِ ذکر نام ہے۔ ان کا شمار جدید افسانہ نگاروں کے اس گروہ سے ہے جنھوں نے اردو افسانے میں بے معنویت کو معنویت کے ساتھ پیش کیا۔ اس تحریک کو آگے بڑھانے اور بے معنی چیزوں کو معنی دینے والے افسانہ نگاروں میں احمد ہمیش، فہیم اعظمی اور نسیم سترکھی کا بھی ذکر کیا جاسکتا ہے۔ احمد ہمیش اس اعتبار سے پیش رو کی حیثیت رکھتے ہیں مگر نسیم سترکھی کے افسانے بھی اپنا خاص انداز لئے ہوئے ہیں۔

نسیم سترکھی کا افسانوی مجموعہ قبورا ۱۹۹۸ء میں شائع ہوا۔ قبورا کے افسانے اس لئے قابلِ ذکر ہیں کہ ان کا تعلق زندگی کی سچائیوں سے ہے۔ یہاں نسیم سترکھی نے معاشرے کی خرابیوں پر نظر ڈالی ہے اور ایک نئے انداز سے افسانے کا ڈھانچہ بنایا ہے۔ نسیم سترکھی کے بعض افسانے ان کی ذاتی زندگی کے واقعات کی جھلکیاں پیش کرتے ہیں۔ ان کے افسانے انسان کی کھوج اور تجسس کے افسانے ہیں۔

نسیم سترکھی اپنے افسانوں میں علامت اور رمزیت سے کام لیتے ہیں۔ انھوں نے روایتی افسانہ نگاری کے فن سے انحراف کیا اور نئے راستے پر چلے ہیں۔ ان کے یہاں علامت اور رمز موضوع تک رسائی کا وسیلہ ہیں۔ (۲۴۳) ''نسیم سترکھی کا شمار نئے افسانہ نگاروں کے ہراوّل دستے میں ہوتا ہے۔ وہ بھی تمثیل نگاری اور علامتوں کو وسیلۂ اظہار بناتے ہیں مگر موضوع کے ساتھ ناانصافی نہیں کرتے۔ انھوں نے روایتی افسانہ نگاری کے فن سے انحراف کیا ہے اور طرزِ کہن کے بجائے نیا اسلوب اور نیا ڈھنگ اختیار کیا ہے، یہ اجتہاد ہے اور اجتہاد بہرحال صحت مند رجحان ہوتا ہے۔''

نسیم سترکھی نے افسانہ نگاری کے قدیم انداز کو ترک کر کے نیا ڈھنگ اور نیا اسلوب اختیار کیا ہے۔ لیکن ایسا کرتے ہوئے زندگی کی سچائیوں کے رشتے کو کمزور نہیں کیا۔ 'ڈاکٹر قبورا' ان کا معاشرتی سچائیوں کے سلسلے میں کامیاب افسانہ ہے۔ یہ اگرچہ ان کی اپنی زندگی سے تعلق نہیں رکھتا لیکن عام انسانی زندگی سے اس کا گہرا تعلق ہے۔ (۲۴۴) ''اس کہانی کی تہہ داری ہی اس کی سب سے بڑی خوبی اور ندرت ہے۔ انسانی معاشرت میں فرد کے شعور کا تعین اس کا سماجی وجود کرتا ہے۔ وہ جس طبقے سے تعلق رکھتا ہے اور جس نوع کی زندگی بسر کرتا ہے اس کا اظہار اس کے فکر و خیال سے ہوتا ہے۔ نسیم سترکھی کا تعلق عام افسانہ نگاروں کی طرح متوسط طبقے سے ہے۔ اس طبقے کے سماجی و اقتصادی مسائل ہیں، اس میں جو پیچیدگیاں اور دشواریاں ہیں، نسیم سترکھی نے زندگی کا ہفت خواں سر کیا ہے۔ انھوں نے اس زندگی کو برتا ہے، انھیں اس کا پورا پورا ادراک ہے جو ان کے ہر افسانے سے جھلکتا ہے۔ ان کے افسانے مختصر بلکہ بہت مختصر ہوتے ہیں لیکن وہ ہمہ گیر اور اپنی جگہ مکمل اکائی ہوتے ہیں۔ ان کے مطالعے سے علم میں اضافہ ہوتا ہے، زندگی کو سمجھنے اور پرکھنے کا موقع ملتا ہے۔ یہ خوبی ادب کا بنیادی عنصر ہوتا ہے اور اس لئے ہوتا ہے کہ ادب محض مشغلہ نہیں سماجی فریضہ ہے۔''

نسیم سترکھی کے افسانے متوسط طبقے کی زندگی کی پیچیدگیوں اور دشواریوں کا اظہار کرتے ہیں اس لئے کہ انھوں نے اس زندگی کو برتا ہے۔ ان کے افسانوں کے ذریعے سماجی زندگی کی حقیقتیں سامنے آتی ہیں۔ اگرچہ ان حقیقتوں کو نسیم سترکھی نے تمثیل رمز اور ایما کے پردوں

میں پیش کیا ہے۔ احمد ہمیش، جوگندر پال اور شمشاد احمد کے نام بھی رمز وایما کے علاوہ افسانچوں کے سلسلے میں اہم ہیں۔ ان کے افسانچے معنویت سے بھرپور ہوتے ہیں، نسیم سترکھی کے مختصر افسانوں میں بھی یہ معنویت ملتی ہے لیکن اس کے اظہار کا رنگ ان کا اپنا ہے۔ یہ معنویت اس وقت سامنے آتی ہے جب قاری ان افسانوں کا بغور مطالعہ کرتا ہے۔ نسیم سترکھی کے افسانوں کی رمزیت قاری سے توجہ کا مطالبہ کرتی ہے۔ ان کے افسانوں میں منافقت کے رویے کے خلاف احتجاج ایک اہم عنصر ہے۔ (۲۴۵) ''نسیم سترکھی اردو افسانے کا محمود غزنوی ہے، وہ منافقت کے اطلس وکم خواب میں لپٹے بتوں کو برداشت نہیں کر پاتا، وہ انھیں بے نقاب کرتا ہے اور ان کے پیچھے دھندلائے سچ کو اجالتا ہے۔ یہ بت مذہب کے ہوں، معاشرتی منافقت کے ہوں یا حسین منافقت کے سب نسیم کی زد میں ہیں۔'' نسیم سترکھی کے بعض افسانے عنوان کی بے معنویت کے باوجود معنوں سے سے خالی نہیں۔ 'نقش ٹیری' ان کا مختصر افسانہ پاکستان کی معاشرتی صورتحال کا استعارہ ہے۔ جہاں بیرونی امداد کے ذریعہ اس ملک پر اجارہ داری قائم کرنے کی کوشش کے خلاف ردِعمل کا اظہار ملتا ہے۔

'کہانی شیشے کے مکان کی' دراصل گھر کو ٹوٹنے سے بچانے کی جدوجہد کا اظہار ہے۔ انسان ساری زندگی اپنے شیشے کے گھر کو عزیزوں، رشتہ داروں اور دوستوں کی سنگ باری سے بچانے کی کوشش میں صرف کر دیتا ہے لیکن آخر میں یہ ایک لاحاصل عمل ثابت ہوتا ہے۔ نسیم سترکھی کے اکثر افسانے ان کی زندگی کی محرومی اور احساس تنہائی کی علامت بن کر سامنے آتے ہیں۔ رمزیت اور تہہ داری ان کے افسانوں کی اہم خصوصیت ہے۔ 'آئیڈیالوجی' میں قیام پاکستان اور اس کے بعد کے اثرات ونتائج کا اظہار ملتا ہے۔ ان کے یہاں سیاسی مسائل بھی رمزیت کے پردے میں ملفوف نظر آتے ہیں۔ نسیم سترکھی نے طنز کو بھی ایک موثر ہتھیار کی طرح استعمال کیا ہے لیکن یہاں بھی وہ سماجی مقصد سے غافل نہیں ہوئے ہیں۔

'سوچو بار بار سوچو' ایک مختصر علامتی افسانہ ہے۔ جس میں مفہوم کا سرا مشکل سے ہاتھ آتا ہے۔ لیکن جب ہاتھ آجائے تو پس منظر کی صداقت اپنا اعتراف کرواتی ہے۔ نسیم سترکھی کے بیشتر افسانے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ منتشر خیالات کی بکھری ہوئی کڑیاں ہیں، انھیں اکٹھا کر کے معنی کی تلاش ایک مشکل کام ہے۔ لیکن اس مشکل کام سے نمٹنے کے بعد ہی نسیم سترکھی کے فن کے سماجی اندازِ نظر کا پتہ چلتا ہے۔

نسیم سترکھی کے افسانے روایتی ڈگر سے ہٹے ہوئے ہیں لیکن ہم ان کے اسلوب کو حقیقت نگاری کے سلسلے کی ایک کڑی کہہ سکتے ہیں۔ وہ جدید بھی ہیں لیکن ان کے یہاں حقیقت نگاری کی وہ صورت نظر آتی ہے۔ جہاں حقیقت نگاری مختلف روپ میں ظاہر ہوئی ہے ان کے افسانوں میں فن کا حقیقت سے رشتہ ٹوٹتا نہیں بلکہ حقیقت نگاری کی وسیع روایت سے پیوست نظر آتا ہے۔

ڈاکٹر فہیم اعظمی

اردو افسانے میں ساختیت کے رجحان کے مبلغ کی حیثیت سے ڈاکٹر فہیم اعظمی کا نام خاصا جانا پہچانا نام ہے۔ ان کی زندگی کا ابتدائی سفر اعظم گڑھ سے شروع ہوا اور پھر اس سفر کا دائرہ کئی براعظموں تک پھیلتا گیا۔ مختلف ملکوں کی سیاحت کے تجربات اور وہاں قیام کے دوران مختلف قوموں کی زندگی کے مشاہدے اور مطالعہ نے ان کے ذہن کو متحرک کیا۔ ان کا ادب کا مطالعہ بھی وسیع ہے۔ اپنے افسانوں میں روایتی ڈگر کو اپنانے کی جگہ انھوں نے اس روایت کو توڑا اور علامت اور جدیدیت کی راہ اختیار کی۔

(۲۳۶) ''ڈاکٹر فہیم اعظمی ان لوگوں میں سے ہیں جنھوں نے افسانے اور ناول میں تجربات کو اہمیت دی ہے۔ ان کی تحریروں کا مطالعہ چاہے وہ افسانے ہوں یا ناول یہ بتاتا ہے کہ انھوں نے شعوری طور پر اپنی کہانیوں کو علامتی اور تجریدی اظہار کا پیرایہ دیا ہے۔ انھوں نے اپنے تجربات اور مشاہدات کو تاریخ اور فلسفے کی نیرنگیوں اور پیچیدگیوں میں سمو دیا ہے اور مذہبی و سماجی عقائد اور رسم و رواج کو اشارے کنائے کا روپ دے کر انھیں افسانوں اور ناول میں ڈھال دیا ہے۔''

فلسفے اور تاریخ کی آمیزش اکثر اوقات ان کے افسانوں کو قاری کے لئے نا قابل فہم اور بوجھل بنا دیتی ہے۔ دراصل ان کی کہانیاں قاری سے یہ مطالبہ کرتی ہیں کہ موضوع کا تعین اور معنی کی تلاش وہ خود کریں۔ لیکن قاری کی بنیادی دلچسپی کہانی پن اور ابلاغ میں ہوتی ہے اور ان کی تحریروں میں اس کی کمی ہے۔ فہیم اعظمی نے افسانے بھی لکھے ہیں اور ناول بھی (۲۳۷) ''فہیم اعظمی کے اب تک افسانوں کے دو مجموعے 'پھر کیا ہوا' اور 'حصار' آچکے ہیں اور دو ناول بھی، ان میں پہلا ناول 'جنم کنڈلی' اور دوسرا 'ڈسٹی نیشن مین ہول' ہے۔''

ڈاکٹر فہیم اعظمی نے ان ناولوں اور افسانوں میں تجریدیت اور علامت سے کام لیا ہے۔ اسلوب کے اعتبار سے بھی ان کے یہاں جدت اور نئے پن کا اظہار ہوتا ہے۔ (۲۳۸) ''فہیم اعظمی کی کہانیاں ہمیں بتاتی ہیں کہ ان کی نمو فکری و فنی بصیرت کے نتیجے میں ہوئی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کا تخلیقی سفر سیدھی لکیروں پر رواں نہیں ہے بلکہ پیچیدہ مرحلوں اور مختلف جہتوں سے گزرتا رہتا ہے اور ہر جہت اور ہر مرحلے کی خوشبو اپنے اندر جذب کرتا جاتا ہے۔ ان کے موضوعات کی بوقلمونی اور اسلوب میں تازہ کاری پائی جاتی ہے اس میں ان کے گہرے مطالعے کو کلیدی حیثیت حاصل ہے۔'' لیکن یہ مطالعہ کہانی کا بدل نہیں ہوتا۔

فہیم اعظمی کا ابتدا میں ترقی پسند تحریک سے بھی تعلق رہا ہے لیکن بعد میں انھوں نے ترقی پسند تحریک سے علیحدگی اختیار کی اور جدیدیت کو اپنایا۔ (۲۳۹) ''پچھلے دس برسوں کے دوران جدید اور نئے کے تنازع میں افسانہ لکھنے والوں کے ایک گروہ نے دانستہ سخت گیر رویہ اختیار کیا کہ وہ کہانی میں کوئی ایسا ونٹیلیشن نہیں ہونے دے گا کہ اس پر بیانیہ کا شبہ ہو۔ اس کے برعکس کچھ کہانی کاروں نے گروہ کے بغیر ہی نئے اور جدید کے اس تنوع پر دھیان دیا کہ بیانیہ کو قائم رکھتے ہوئے اسے مختلف جہتیں بخش دی جائیں۔''

فہیم اعظمی اپنے افسانوی مجموعے 'پھر کیا ہوا' اور حصار کی کہانیوں میں بیانیہ کا یہ بدلا ہوا انداز سامنے لاتے ہیں۔ ان میں علامتوں اور استعاروں سے بھی کام لیا گیا ہے اور انفرادی و اجتماعی مسائل کو جدید انداز کے ساتھ پیش کرنے کی کوشش ملتی ہے۔ ان کے افسانے

شایان، نیا بھگوان، لایموت، کوڑھی، کسی نہ کسی سماجی مسئلے کو سامنے لاتے ہیں۔ شایان میں جنگ کی تباہ کاریوں اور بربریت کے نقوش ملتے ہیں۔ افسانہ آغاز میں طربیہ معلوم ہوتا ہے۔ لیکن اختتام انتہائی المناک اور کرب ناک ہے۔ (۲۴۰) ''جولیا نے اپنی جینز کے بٹن کھولے اور اسے گھٹنے تک کھسکا دیا۔ میں نے جو منظر دیکھا اس کو بیان کرنا میرے لئے بڑا تکلیف دہ ہے۔ ناف سے رانوں کے جوڑ تک مختلف قسم کے دھبے تھے اور کھال پر پپڑی جمی ہوئی تھی۔ سارا حصہ بالوں سے مبرا تھا اور جس جگہ جولیا کا جنسی عضو ہونا چاہئے تھا وہاں ایک چھوٹا سا سوراخ تھا جو شاید آپریشن کے ذریعہ رفع حاجت کے لئے بنایا گیا تھا۔ میں نے اپنا منہ دوسری طرف کر لیا، میری نگاہوں کے سامنے جولیا جیسی مظلوموں کی بہت سی کہانیاں فلم کی ریل کی طرح تیزی سے گزرنے لگیں۔ پرل ہاربر کی کہانی، ہیروشیما کی کہانی، ویت نام کی کہانی''

'شایان' جنگ کے پس منظر میں لکھی ہوئی ایک متاثر کن کہانی ہے، اس لئے اس میں حقیقت کا رنگ ملتا ہے۔

'بڑا بھگوان' بھی ایک اچھا افسانہ ہے۔ یہاں مذہبی اونچ نیچ اور اس نفرت اور حقارت کو پیش کیا گیا ہے جو نچلی ذات کے لوگوں کا مقدر ہے۔ پروہت کی اجارہ داری، اس کی بدنیتی اور راجو اور رجنی کی مظلومیت اور بے بسی کو فہیم اعظمی نے اچھی طرح پیش کیا ہے اور سماجی زندگی کی بدنمائیوں کے اظہار کے ساتھ یہاں سماجی اونچ نیچ کے خلاف احتجاج کی کیفیت بھی ملتی ہے اور یہ اشارہ بھی کہ چھوٹے بھگوانوں کے ہاتھوں اب جلد معاشرے کے بڑے بھگوان زمین بوس ہو جائیں گے۔

کوڑھی اور کاکروچ علامتی کہانیاں ہیں۔ (۲۴۱) ''کوڑھی ایک کردار بھی ہے، ایک سچویشن بھی، ایک معاشرہ بھی ہے، ایک نظام بھی ہے۔ اب اگر اسے برصغیر کی بوگس تصور زندگی سڑی گلی معاشرت کا اور ناقابل تغیر مقدر کو کوڑھی کی علامت مان کر کہانی کا مطالعہ کیا جائے تو یہ محسوس کئے بنا نہیں رہا جا سکتا کہ کہانی کار نے کوڑھی کو برصغیر کے لینڈ اسکیپ میں جغرافیائی اور تاریخی جواز کے ساتھ ٹرانسفر کیا ہے۔''

'پھر کیا ہوا' کے افسانے ہمارے تجسس میں اضافہ کرتے ہیں، اسی طرح آزادی کی دوسری مورتی، اسٹار برگر اور ڈیکوں ہوا' فہیم اعظمی کے مشاہدے اور مطالعہ کی گہرائی کا احساس دلاتے ہیں۔

فہیم اعظمی نے کم لکھا ہے لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ جدید افسانے کے سلسلے میں ان کا نام اہم ہے۔ وہ ماجرائیت کو نئے انداز سے پیش کرتے ہیں، ان کے یہاں وجودیت کی فکر کا سایہ ہے اور حقیقت بیانی سے دوری کے باوجود ان کے یہاں حقائق کے اظہار کا رویہ ملتا ہے۔

شہناز پروین

شہناز پروین جدید افسانہ نگار ہیں۔ وہ طالب علمی کے زمانے سے ہی افسانے لکھ رہی ہیں۔ ڈھاکہ یونیورسٹی کی مادرِ علمی سے انھوں نے جو فیض اٹھایا ہے اور جتنے قابل اساتذہ سے انھوں نے کسب فیض کیا ہے اس کے اثرات ان کے ابتدائی دور کے افسانوں میں ملتے ہیں۔ وقت کے ساتھ ساتھ ان کے افسانوں میں سنجیدگی آتی گئی، پھر ان کے افسانے ایک باشعور ذہن اور نہایت حساس اور بے چین مزاج کی انفرادیت کا اظہار بنتے گئے۔

'سناٹا بولتا ہے' شہناز پروین کا پہلا افسانوی مجموعہ ہے۔ ان کے افسانوں میں جس زندگی کا بیان ملتا ہے وہ دکھوں اور جبر واستحصال سے بھرپور زندگی ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ ہجرت کے دیئے ہوئے کرب سے آشنا ہیں۔ شہناز پروین نے جدیدت سے رشتہ جوڑا ہے اور بیانیہ کہانیاں بھی لکھی ہیں۔ ان کے افسانے خواہ علامتی ہوں یا بیانیہ تاثرانگیزی کی کیفیت رکھتے ہیں۔

شہناز پروین نے اردو افسانے کی اس روایت سے بھی فائدہ اٹھایا ہے جو پریم چند سے لے کر شوکت صدیقی تک حقیقت نگاری کی روایت کا امین رہی ہے اور جدیدیت کو بھی اختیار کیا ہے۔ (۲۴۳) ''شہناز پروین افسانہ نگاروں کی اس نسل سے تعلق رکھتی ہیں جس کے سامنے افسانہ نگاروں کی روایات کا ایک بڑا سرمایہ موجود تھا اور اس سرمائے میں انسان دوستی اور مثبت اقدار کو سب سے زیادہ اہمیت حاصل تھی مگر نہ صرف باہر کی دنیا میں شکست و ریخت کا عمل جاری تھا بلکہ خود فنی اظہار کے سانچے بھی ٹوٹ رہے تھے اور افسانہ نگار کی نظر ہی پرچھائیوں میں الجھی ہوئی نہیں تھی، اس کا باطنی نظام بھی درہم برہم ہو رہا تھا۔ ان حالات میں شہناز پروین نے زندگی کی اچھائیوں سے اپنا واسطہ رکھا اور ٹوٹے ہوئے انسانی رشتوں کے درمیان انسانیت کی تلاش کو فراموش نہیں کیا۔''

شہناز پروین کے بیشتر افسانے حقیقت اور مثالیت پسندی کا نقش معلوم دیتے ہیں۔ ایک حیرانی کی کیفیت بھی ملتی ہے۔ ان کا افسانہ 'بجھتے ہوئے چراغ' میں انسان خوف، امید اور ناامیدی کی فضا میں معلق ہے، جس کا نہ ماضی ہے، نہ مستقبل۔ یہ نسل ان برباد لوگوں کی ہے جن کے بچے کیمپ کے دہشت زدہ ماحول میں آنکھیں کھولتے ہیں اور بچیاں کچی عمر میں بنا کسی دھوم دھڑکے کے بیاہ دی جاتی ہے۔ اس کی عزت وآبرو کی حفاظت کا بوجھ چپکے سے کسی دوسرے کاندھے پر منتقل کر دیا جاتا ہے۔ بنگلہ دیش کے قیام کے بعد وہاں کے لوگوں پر جو قیامت ٹوٹی یہ بجھتے ہوئے چراغ اس کی نشاندہی کرتا ہے۔

شہناز پروین بکھرے اور ٹوٹے ہوئے لوگوں کے باطن میں چھپی ہوئی انسانیت کی روشنی کو باہر لانے میں کامیاب ہوئیں ہیں۔ اس لئے انسانیت کی تلاش ان کے فن کا نمایاں پہلو ہے۔ بنگلہ دیش کے قیام کے بعد غیر بنگالیوں پر جو قیامت ٹوٹی 'بجھتے ہوئے چراغ' میں اس کی نشاندہی ملتی ہے۔ آزادی کی خاطر مسلسل قربانیاں دینے والوں کی نئی نسل کیمپ کی زندگی کی گھٹن، اذیت اور دکھوں کے باجود آزادی سے محبت کے جذبے سے عاری نہیں ہوئی۔ اپنے پرچم سے محبت پاکستان سے محبت اس رویے کا اظہار ہے جو کیمپ کے ماحول میں بے انتہا مظالم کا شکار ہوتے ہوئے بھی ان کے دلوں میں زندہ ہے۔

'بوتل کا جن' اپنی شناخت اور پہچان کی گمشدگی کا اظہار ہے۔ ذات کے حصار میں قید ہر شخص اپنی شناخت اور پہچان کھو چکا ہے۔

'سیپ' دراصل استعارہ ہے ذات کے خول سے باہر نکل کر اپنی شناخت اور پہچان منوانے کی خواہش کا، دھوئیں میں سانس، دہشت اور ماحول کے کرب کا آئینہ ہے۔

چاند گرہن میں وطن کی محبت اور صوبائی عصبیت کی کشمکش نے جس خون خرابے اور قتل و غارت گری کی تاریخ رقم کی تھی اس کا اظہار ہوتا ہے۔ خوف، دہشت کے ساتھ ہی یہاں ایمان اور ایقان کی روشنی ایک اور رخ ہمارے سامنے لاتی ہے۔ (۲۴۳) ''چاند کو گرہن تو لگ جاتا ہے مگر پھر وہ اس سے نکل ہی آتا ہے نا۔ میرا ایقان بھی گرہن سے نکل آئے گا'' ایسا کم ہی ہوتا ہے کہ آزمائش کی کٹھن گھڑیوں میں امید کا چراغ اس طرح روشن رہے۔

شہناز پروین کے بیشتر افسانے اسی مثبت رویے کے ترجمان ہیں۔ شہناز پروین نے علامتوں اور استعاروں کے ذریعے عصری زندگی کے متعدد نقوش ابھارے ہیں۔ ان کے یہاں علامتوں کا ابلاغ بھی ہوتا ہے اور قاری کو نفس مضمون تک پہنچنے کے لئے پل صراط سے نہیں گزرنا پڑتا۔

شہناز پروین کی بیانیہ کہانیوں میں مالک اور مکتی قابل ذکر ہیں۔ (۲۴۴) ''مالک جس میں پاکستان کی تاریخ کے ایک دور کی دہشت آفرینی میں ایک کردار کے حوالے سے ہمدردی کا رخ پیش کیا گیا ہے۔'' مالک کا نام سننے والوں کے لئے خوف اور دہشت کی علامت تھا لیکن وہی مالک جبر اور جنسی تشدد کا نشانہ بننے والی بشریٰ کے حق میں فرشتہ رحمت ثابت ہوا اور خونی بھیڑیوں کے سامنے آہنی دیوار بن کر اس نے بشریٰ کو اپنی حفاظت میں لے لیا۔

'مکتی' میں بھی ایک بڑی حقیقت کا اظہار ہوتا ہے۔ دوسری ہجرت کا بوجھ اٹھانے والوں کے نام اور شناخت کا مسئلہ ایک بھیانک سوال کی طرح ہر جگہ راستہ روکے کھڑا تھا۔ شہناز پروین نے اپنے دور کی زندگی اور معاشرے میں خوف، دہشت، تنہائی اور بے یقینی پھیلانے والے عناصر کی اچھی نشان دہی کی ہے۔ ان کے افسانوں میں کہانی کا عنصر کم ہے اور سوچ کا عنصر زیادہ۔ اکثر جگہ خود کلامی کی کیفیت نے افسانے کے مجموعی تاثر کو ابھرنے نہیں دیا، اکثر مقامات پر شدت احساس اور جذباتیت کے غلبے نے حقیقت پر مثالیت پسندی کا رنگ چڑھا دیا ہے۔ ان کے افسانے 'کرچیاں'، 'سچا جھوٹ جھوٹا سچ'، 'ہنستے روتے'، 'آنسو' اس سلسلے کی کڑیاں ہیں۔

شہناز پروین کا افسانوی سفر جاری ہے، یہ عمل شاید انہیں تلاش و جستجو کی اس منزل تک پہنچا دے جہاں تخلیق، تخلیق کار کی شناخت کا بہترین وسیلہ بن جاتی ہے۔

گلنار آفرین

گلنار آفرین شاعرہ بھی ہیں اور افسانہ نگار بھی لیکن بڑی بات یہ ہے کہ انھوں نے دونوں کے ساتھ انصاف کیا ہے۔ان کی شاعری اپنے عصر کے کرب کی آواز معلوم ہوتی ہے، افسانہ نگاری میں بھی ان کا اپنا ایک رنگ ہے اور بقول ڈاکٹر جمیل جالبی (۲۴۵) ''یہاں بھی شاعری کا رنگ جوان کی تخلیقی شخصیت کا پہلا رنگ ہے، 'قوس قزح کی طرح' متاثر کرتا ہے ان کی شخصیت ایک ہے اور شاعری اور افسانہ اس کے دو روپ ہیں۔''

گلنار آفرین شاعرہ ہیں لہٰذا ان کے افسانوں میں رومانیت کا رنگ گہرا ہے لیکن اس رومانیت میں سماجی شعور بھی جھلکتا ہے۔ان کا دوسرا افسانوی مجموعہ 'پھول اور وہ' ان کے فکر و خیال کی رومانی جہت کی آئینہ داری کرتا ہے۔شاعری کی طرح افسانہ نگاری میں بھی انھوں نے اپنا راستہ الگ بنایا ہے۔(۲۴۶) ''وہ ہجوم کا حصہ نہیں بنتیں، اپنا الگ راستہ نکالتی ہیں۔اس کی وجہ یہ ہے کہ انھوں نے زندگی کو بہت گہری نظر سے اور انتہائی قریب سے دیکھا ہے۔''

گلنار آفرین کے افسانوں میں زندگی کئی صورتیں بکھری ہوئی ہیں، اندوہ اور غم کے ساتھ کہیں ہنستی مسکراتی زندگی بھی ہے، زندگی سے چونکہ نباہ مشکل ہے اور زندگی کو افسانے میں سمونا اور بھی مشکل ہے لیکن گلنار آفرین نے اس زندگی کو اپنے افسانوں میں جگہ دی جس سے وہ پوری طرح واقف ہیں۔(۲۴۷) ''یہ اپنی ذات کے حوالے سے گرد و پیش کی زندگی دیکھنے اور دکھانے کی کوشش ہے، ان کے افسانوں میں اس عہد کی عورت خصوصیت کے ساتھ ان کے طبقے کی عورت کے مختلف روپ اور مختلف رخ نظر آتے ہیں۔''

گلنار آفرین نے اپنے عہد کی عورت کے مسائل، اس کی نفسیاتی الجھنیں، اس کے غم اور اس کی خوشی کو اپنے افسانوں میں سمیٹنے کی کوشش کی ہے۔ان کے افسانوں کی بنت جدید نہیں روایتی ہے۔کہانی کے فنی لوازمات جو کہانی کو لائق مطالعہ بناتے ہیں ان کے یہاں موجود ہیں۔

گلنار آفرین کی زندگی کا بیشتر حصہ باہر کے ملکوں میں گزرا ہے اور وہاں کی زندگی کے تجربات ان کے افسانوں میں بکھرے نظر آتے ہیں۔(۲۴۸) ''گلنار آفرین دیار غیر میں آباد رہی ہیں، وطن سے دوری کا کرب بذاتِ خود ایک المیہ ہے۔تاہم ملک سے باہر رہ کر بھی ان کی وطن سے از حد محبت افسانوں میں نمایاں ہے۔''

گلنار آفرین کے افسانے زندگی کے متنوع تجربات کی غمازی کرتے ہیں۔بیرون ملک کی زندگی کا تجربہ بھی اس میں شامل ہے۔لہٰذا ایک وسیع پس منظر کے حوالے سے وہ ذات کائنات اور خصوصاً آج کی عورت کے مسائل، اس کے باطنی کرب اور سماجی زندگی کی بے شمار الجھنوں کو پیش کرنے پر قادر نظر آتی ہیں۔لیکن حد سے بڑھی ہوئی رومانیت اور شاعرانہ احساس ان کے افسانوں کو حقیقت سے دور کر دیتا ہے۔ان کا افسانہ 'پھول اور وہ' نثر میں شاعری کا نمونہ ہے۔تنہائی کا کرب، بے وفائی اور بے مہری کا غم سہتی ہوئی عورت اس افسانے میں صورت سوال نظر آتی ہے۔محبت کے نام پر فریب کھاتے اور دکھ سہتے سہتے عورت تھک جاتی ہے لیکن فریب دینے والے مختلف بھیس بدل کر اس کے راستے میں آ کھڑے ہوتے ہیں۔ان کا افسانہ 'پھول اور وہ' اسی خیال کے گرد گھومتا ہے۔'خواب ریزہ ریزہ' خاندانی عداوتوں اور

دشمنیوں کی قربان گاہ پر بھینٹ چڑھنے والی لڑکیوں کی کہانی ہے۔ ہمارا معاشرہ روایات کی جکڑ بندیوں سے آج بھی آزاد نہیں ہوا۔ نازو کے ریزہ ریزہ، خواب سماجی دباؤ کا حقیقت پسندانہ اظہار ہے۔

گلنار آفرین کی بیشتر کہانیاں محبت کی مجبوریوں کی کہانیاں ہیں۔ ماں باپ اور خاندان کی لاج رکھنے والی لڑکیاں محبت کا گلا گھونٹ کر نفرتوں کی بھٹی میں سلگتے ہوئے زندگی گزار دیتی ہیں۔ ان کا افسانہ 'تنہا' محبت میں ٹوٹنے اور بکھرنے کی کہانی ہے۔ خاندانی جھگڑوں اور عداوتوں میں محبت کرنے والے دل جس عذاب سے گزرتے ہیں اور والدین کی انا پرستی اور نفرتیں جس طرح ان کی زندگی میں زہر گھول دیتی ہیں، 'تنہا' میں یہ کرب انگیز داستان دہرائی گئی ہے۔

'ہزار واٹ کے بلب میں' تہذیبی اور اخلاقی قدروں کے زوال کی جھلکیاں ملتی ہیں۔ نئے ماحول اور نئے معاشرے میں بدلی ہوئی قدریں کس طرح ہمسایوں کے ساتھ راہ ورسم بڑھانے میں حائل ہوتی ہیں اور اخلاقی تقاضوں کو پس پشت ڈال کر معیار زندگی اور دولت کے پیمانے پر خلوص اور انسانی قدروں کو تولا جاتا ہے۔ یہ کہانی نئے شہر اور نئے معاشرے میں اخلاقی زوال کی داستان سناتی ہے۔

گلنار آفرین کے افسانے معاشرتی رویوں کے تضاد کو بھی سامنے لاتے ہیں۔ اگرچہ ان کے افسانوں میں فضا آفرینی اور ماحول کی عکاسی میں شاعرانہ مبالغے کی جھلکیاں ملتی ہیں لیکن یہ شاعرانہ مبالغہ بھی سچائیوں کو سامنے لانے میں معاون ثابت ہوتا ہے۔ ان کے اکثر افسانے شاعرانہ خودکلامی کا نمونہ معلوم دیتے ہیں۔ یوں لگتا ہے کہ افسانہ لکھتے ہوئے بھی شاعری ان کے تعاقب میں ہوتی ہے۔

'لاش' اور 'کراچی کی ہوا کے نام' کراچی شہر سے ان کی وابستگی اور محبت کا اظہار ہیں۔ لاشوں کی سیاست اور کراچی کے خون آشام دنوں کا نوحہ ہیں۔ گلنار آفرین افسانہ نگار بھی ہیں اور شاعرہ بھی۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی افسانہ نگاری پر شاعری کا دھوکہ ہوتا ہے اور شاعری پر افسانہ نگاری کا۔ ان کے اکثر افسانے بے جا طوالت کا شکار ہیں۔ خودکلامی اکثر ان کے افسانوں میں بے جا طوالت کا سبب بن جاتی ہے۔ افسانے کا فن، اشاریت اور رمزیت کا تقاضہ کرتا ہے لیکن گلنار آفرین نے اختصار پر تفصیل کو ترجیح دی ہے شاید اس لئے کہ اپنے گردو پیش کی زندگی کو لکھنے اور اپنے عہد کی عورت کی مجبوریوں کے اظہار کے لئے وہ الفاظ کے سیل بے پناہ کو ہتھیار کی طرح استعمال کرنا چاہتی ہیں۔ حقیقت اور رومان کی آمیزش سے انھوں نے اپنے دور کی عورت کی مجبوریوں کو پیش کیا ہے۔

جذبات کا تموج بھی ان کے یہاں پورے عروج پر نظر آتا ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ افسانہ نگاری کے پردے میں ایک حساس شاعرہ کی بے چین مضطرب اور متجسس روح ہم سے ہم کلام ہے۔

یہاں اس بات کی وضاحت ضروری محسوس ہوتی ہےکہ مشرقی پاکستان کے افسانہ نگاروں کا ذکر اس مقالے میں تفصیل سے کیا گیا ہے کیونکہ ہجرت اردو افسانے کا ایک اہم موضوع رہا ہے۔ لیکن سابق مشرقی پاکستان سے پاکستان کی طرف دوسری ہجرت کے بارے میں اگرچہ مغربی پاکستان کے بعض افسانہ نگاروں نے بھی لکھا ہے، ان میں انتظار حسین، مسعود مفتی، الطاف فاطمہ، رضیہ فصیح احمد، مسعود اشعر خاص اہمیت کے حامل ہیں۔ لیکن خود مشرقی پاکستان کے افسانہ نگاروں اور شعراء نے اسے جس انداز سے پیش کیا ہے وہ اس موضوع کی بہت سے نئے گوشوں اور پہلوؤں کو واضح کرتا ہے۔ پھر حقیقت نگاری کی اس روایت میں جسے شوکت صدیقی نے فروغ دیا، ان لکھنے والوں کا بڑا حصہ ہے۔ بعض اوقات معاشرتی حالتوں کی تبدیلیوں کو لکھنے والوں نے اپنے اپنے انداز سے پیش کیا ہے لیکن یہ سب ایک ایسے موضوع

سے وابستہ ہیں جس میں سیاسی اور سماجی حقیقت کے نشانات ملتے ہیں۔

(۲۴۹) ''تقسیم ہند کی طرح سانحہ مشرقی پاکستان کے نتیجے میں سامنے آنے والی انسانی ہجرتوں کے واقعات نے بھی جدید افسانہ نگاروں کو اپنی جانب متوجہ کیا اور انہوں نے اس موضوع پر کئی مؤثر کہانیاں لکھیں۔ سابق مشرقی پاکستان سے تعلق رکھنے والے افسانہ نگاروں نے تو خاص طور سے اس واقعے کو اپنے افسانوں کا موضوع بنایا اور اس واقع کے نتیجے میں ہونے والی خارجی تبدیلیوں اور اپنے داخل میں رونما ہونے والے انتشار اور بدنظمی کی پوری سچائی اور دیانت داری سے تصویر کشی کی۔''

ان میں سے بعض اہم افسانہ نگاروں کا ذکر اس مقالے میں کیا گیا ہے کیونکہ وہ دوسری ہجرت کی داستان سناتا ہے جس پر نسبتاً کم لکھا گیا ہے۔

جدید ناول اور افسانے پر شوکت صدیقی کے اثرات

جب ہم جدید ناول اور افسانے پر شوکت صدیقی کے اثرات کا جائزہ لیتے ہیں تو اندازہ ہوتا ہے کہ جدید لکھنے والوں میں کچھ لوگ براہِ راست شوکت صدیقی سے متاثر ہوئے ہیں اور کچھ نے شوکت صدیقی کی تحریروں کے اجتماعی نقطۂ نظر کو قبول کیا ہے۔ حقیقت نگاری کی وہ روایت جو پریم چند سے قائم ہوئی تھی اور جسے شوکت صدیقی نے سماجی حقیقت نگاری کی نئی سطحوں تک پہنچایا، اردو کے افسانوی ادب کی ایک اہم روایت ہے۔ ترقی پسند طریقۂ فکر سے تعلق رکھنے والے تقریباً تمام لکھنے والے اس روایت سے متاثر ہوئے ہیں۔

شوکت صدیقی کے اثرات نہ صرف پاکستان بلکہ بیرونِ پاکستان بنگلہ دیش اور ہندوستان کے لکھنے والوں کی تخلیقات میں بھی بڑی آسانی سے دیکھے جاسکتے ہیں۔ شوکت صدیقی کی روایت حقیقت نگاری کی روایت ہے، خاص طور سے سماجی حقیقت نگاری جسے شوکت صدیقی نے اپنے ناول 'خدا کی بستی' اور 'جانگلوس' کے علاوہ دیگر تخلیقات میں گہرے طبقاتی شعور کے ساتھ پیش کیا ہے۔ اس حقیقت نگاری کے اثرات جدید دور کے اکثر لکھنے والوں کے یہاں ملتے ہیں، جن افسانہ نگاروں کے فکر وفن کا اس باب میں جائزہ لیا گیا ہے ان کے یہاں جدید پیرایۂ بیان کے پس پردہ حقیقت نگاری کا عنصر بھی موجود ہے۔ جدید افسانہ نگاروں کے یہاں حقیقت پسندی نے جو انداز اختیار کیا ہے اس میں حقیقت نگاری کی صورت پہلے سے مختلف ضرور ہوئی ہے لیکن اس مختلف پیرایۂ اظہار میں بھی یہ سماجی عنصر سے خالی نہیں۔ سماجی حقیقت نگاری کو پریم چند سے لے کر شوکت صدیقی تک مختلف افسانہ نگاروں نے فروغ دیا۔ البتہ نئی زندگی اپنے ساتھ جو تبدیلیاں لے کر آئی اس کے حوالے سے حقیقت نگاری نے مختلف شکلیں اختیار کی ہیں اور ہر لکھنے والے نے سماجی عنصر کا اظہار اپنے اپنے طرزِ فکر کی روشنی میں کیا ہے۔ لیکن شوکت صدیقی کے بعد کے اکثر لکھنے والوں میں سماجی حقیقت پسندی کا کوئی نہ کوئی پہلو پایا جاتا ہے۔ اس کی بناء پر ہم کہہ سکتے ہیں کہ افسانہ بیانیہ ہو یا اس میں جدید طرزِ اظہار کے گوشے ملیں یہ وہی حقیقت پسندی کی روایت ہے جسے خاص طور پر شوکت صدیقی نے آگے بڑھایا اور جو مختلف لکھنے والوں کے یہاں مختلف صورتوں میں اپنی جھلک دکھاتی ہے۔ کہیں یہ بیانیہ کی صورت میں ظاہر ہوتی ہے۔ اس بیانیہ کا شوکت صدیقی کے بیانیہ سے قریب کا تعلق ہے۔ اس کے علاوہ سماجی ناانصافی کے خلاف جہاں جہاں آواز اُٹھائی گئی وہاں ہم کہہ سکتے ہیں کہ اس میں ترقی پسند تحریک اور شوکت صدیقی کے اثرات موجود ہیں کیونکہ شوکت صدیقی کی تحریریں ترقی پسند تحریک کا حصہ ہیں۔

اردو کے جدید افسانوی ادب کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ شوکت صدیقی کے اثرات کا دائرہ وسیع ہے، شوکت صدیقی نے پاکستان کے لکھنے والوں کو جس حد تک متاثر کیا اس کا دائرہ بھی وسیع ہے۔ اس کے علاوہ ہندوستان اور بنگلہ دیش کے لکھنے والوں کے یہاں بھی شوکت صدیقی کے اثرات پائے جاتے ہیں۔

بنگلہ دیش کے افسانہ نگار غلام محمد کے یہاں سارتر اور انتظار حسین کا اثر نمایاں ہے لیکن ان کے افسانوں کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ بنگلہ دیش کی انڈر ورلڈ اور دہشت گرد مافیا کو جس طرح انہوں نے اپنے افسانوں میں پیش کیا ہے وہاں ان کے بیان اور نقطۂ نظر میں شوکت صدیقی کا اثر ملتا ہے۔ ان کے افسانے 'کرسٹل'، 'شور'، 'پراسرار بندے'، 'ڈگڈگی والا' ایسے افسانے ہیں جن میں قیام بنگلہ دیش کے بعد معاشرے کے مجموعی انتشار، سیاسی پارٹیوں اور دہشت گردوں کی سازباز اور اجتماعی خوف کے عناصر پوری طرح نمایاں

ہوکر سامنے آتے ہیں۔غلام محمد کے افسانوں میں اکثر اجتماعی زندگی کو موضوع بنایا گیا ہے۔غلام محمد نے اپنے دور کی زندگی کے اضطراب اور دہشت کو سچائی اور بے خوفی کے ساتھ بیان کیا ہے۔شوکت صدیقی کی طرح غلام محمد نے بھی بنگلہ دیش کے نئے معاشرے میں آزادی کے بعد ہوس زر، معیارِ زندگی بدلنے کی جدوجہد، رشوت، بلیک مارکٹنگ اور ان تمام خرابیوں کو جو متوسط طبقے کے افراد کی بالائی طبقے میں شامل ہونے کی خواہش کی آئینہ دار ہیں نہایت وضاحت اور صراحت کے ساتھ پیش کیا ہے، جن میں مجموعی زندگی کی تبدیلی کی خواہش اور اس کے خلاف احتجاج کا پہلو بھی موجود ہے۔اس کے ساتھ ساتھ غلام محمد نے جہاں علامتوں سے کام لیا ہے وہاں بیانیہ سے بھی پورا فائدہ اٹھایا ہے۔

غلام محمد نے اگرچہ حقیقت نگاری کی اس شکل کو اپنایا ہے جو شوکت صدیقی کی حقیقت نگاری سے قدرے مختلف ہے اور جدید افسانوی رجحانات کو پیش کرتی ہے لیکن بلاشبہ ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ جہاں تک موضوعات کا تعلق ہے ان کے یہاں بھی اجتماعی زندگی کے بدلتے ہوئے رویوں کو پیش کیا گیا ہے اور شوکت صدیقی کے اثرات دیکھے جاسکتے ہیں۔

پاکستان کے لکھنے والوں میں نعیم آروی نے معاشرتی صورت حال کو اجتماعی زندگی کے حوالے سے اپنا موضوع بنایا ہے۔ان کے یہاں طبقاتی کشمکش، معاشی ناہمواری، غربت، افلاس اور سماجی زندگی کے متعدد پہلوؤں کو پیش کرنے کا رجحان ملتا ہے۔نعیم آروی کا افسانہ 'جنگل' شہر میں کام کرنے والے مختلف طاقتور مافیاؤں کی دہشت گردی کی کہانی ہے۔ جہاں بڑے آدمی کے اشارے پر اس کے کارندے خودکار مشینوں کی طرح اغوا قتل دہشت گردی اور دیگر جرائم کے مرتکب ہوتے ہیں۔ جسمانی طور پر معذور اور بیمار افراد کو نیلامی مال کی طرح بولی دے کر خرید وفروخت کا سلسلہ چلتا رہتا ہے۔ بھکاریوں کو منہ مانگی قیمت پر خریدا جاتا ہے، ان کے ذریعے جب خاص رقم اکھٹی ہو جاتی ہے تو پھر پہیئے والی گاڑی میں ڈال کران کے ذریعے رقم بٹورنے والے انہیں اکثر تیز رفتار ٹریفک کے درمیان چھوڑ دیتے ہیں اس طرح بڑے آدمی کے اشارے پر انسانی زندگی سے کباڑ کی طرح پیچھا چھڑالیا جاتا ہے۔نعیم آروی نے بہیمیت اور درندگی سے بھرپور ایسی کہانیوں میں حقیقت کا جو رنگ بھرا ہے وہ انہیں شوکت صدیقی کے قریب لاتا ہے۔نعیم آروی کے موضوعات عام زندگی سے تعلق رکھتے ہیں، ان میں معاشرے کے منافقانہ رویوں کے خلاف ایک خاموش احتجاج کی کیفیت بھی ملتی ہے۔نعیم آروی نے کراچی میں ہونے والی دہشت گردی کے حوالے سے خوف وہراس اور ذہنی پریشانیوں کو اکثر افسانوں کا موضوع بنایا ہے۔خاص طور سے 'زرد موسموں کا عذاب' ان کا عمدہ افسانہ ہے لیکن یہاں بھی ان کا ہدف اجتماعی زندگی میں خوف، دہشت اور مایوسی کے اثرات کو نمایاں کرتا ہے۔

نعیم آروی کے یہاں سماجی حقیقت نگاری کا جو پہلو ہے وہ اگرچہ استعاروں اور علامتوں کے ذریعے بھی بیان ہوا ہے لیکن جہاں انھوں نے اجتماعی حقائق کو بیانیہ میں پیش کیا ہے وہاں شوکت صدیقی کے اثرات پوری طرح نمایاں ہوگئے ہیں۔اس کے علاوہ جدید لکھنے والوں میں ام عمارہ اور زین العابدین کی حقیقت نگاری، بیانیہ اور سماجی تصورات میں شوکت صدیقی کے اثرات نظر آتے ہیں۔

زین العابدین نے بنگلہ دیش کے قیام کے بعد وہاں جو نیا معاشرہ جنم لے رہا تھا اس کی خامیوں اور خرابیوں کے ساتھ سیاسی دہشت گردی اور استحصال کی مختلف صورتوں کو حقیقت پسندی کے ساتھ پیش کیا ہے۔ان کے اکثر افسانوں کا پس منظر سابق مشرقی پاکستان اور حالیہ بنگلہ دیش کی عوامی جدوجہد ہے۔ان کے افسانے وہاں کی غربت زدہ عوامی زندگی کی عکاسی کرتے ہیں۔

'درد آئیگا'، 'دبے پاؤں'، 'گوتم کی برسی'، 'بچے بڑھیا' اور 'راستے' میں بنگلہ دیش بننے کے بعد وہاں کی سیاست میں دہشت گردی اور لاقانونیت کے عناصر کی نشاندہی جس طرح کی گئی ہے وہ حقیقت پسندی کے اعتبار سے شوکت صدیقی کے اثرات کی نمائندگی کرتی ہے۔

یہاں پھر یہ واضح کر دینا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ شوکت صدیقی کی تحریروں اور ان کے اثرات کو ترقی پسند تحریک سے الگ نہیں کیا جاسکتا۔

امّ عمارہ کا تعلق ترقی پسند افسانہ نگاروں میں ہوتا ہے وہ اپنا ایک الگ طرز احساس، طرز مشاہدہ اور انفرادی زاویہ نظر بھی رکھتی ہیں۔ انھوں نے سابق مشرقی پاکستان کی زندگی کا بہت قریب سے مطالعہ کیا ہے، ان کے افسانے بیانیہ اور حقیقت نگاری کے اعتبار سے شوکت صدیقی سے کافی قریب بھی معلوم ہوتے ہیں۔ بنگلہ دیش کے قیام کے بعد ہجرت در ہجرت کے کرب نے ان کے یہاں اظہار کی جو صورتیں اختیار کی ہیں ان پر شوکت صدیقی کے اثرات نمایاں نظر آتے ہیں۔ اگرچہ شوکت صدیقی نے صرف پہلی ہجرت کو پیش نظر رکھا ہے مگر اس کے اجتماعی پہلوؤں کی نشاندہی کی ہے۔ امّ عمارہ نے دوسری ہجرت پر بڑی کامیابی سے قلم اٹھایا ہے۔

دیکھا جائے تو جدید تر افسانہ نگاروں کے یہاں بھی شوکت صدیقی کے اثرات موجود ہیں۔ ایک نئی افسانہ نگار نسیم انجم کا افسانہ 'گلاب فن' جدیدیت پسند پرچے صریر کے ماہِ اگست ۲۰۰۱ء کے پرچے میں شامل ہے۔ یہ افسانہ موضوع اور پیشکش کے اعتبار سے شوکت صدیقی کی قائم کردہ روایات کا پرتو نظر آتا ہے، اس میں شوکت صدیقی کی طرح جرائم پیشہ افراد کی زندگی اور سرگرمیوں کو پیش کیا گیا ہے۔ 'گلاب فن' جرائم کی اس دنیا سے متعلق ہے جسے شوکت صدیقی کا موضوع خاص کہا جاسکتا ہے۔ یہاں جیب کتروں کی تربیت کے مختلف مراحل، استاد کا سخت گیر رویہ، جیب کتروں کی مخصوص اصطلاحات کے ساتھ ساتھ اس ذہنی شکنجے کو بھی پیش کیا گیا ہے جو نوآموز معصوم لوگوں کو اس طرح اپنی گرفت میں لے لیتا ہے کہ وہ پھر راہ فرار اختیار کرنے کا تصور بھی نہیں کر سکتے۔ 'گلاب فن' موضوع کے علاوہ افسانے کی بنت اور حقائق کے اظہار کے لحاظ سے بھی شوکت صدیقی کے اثرات سے مملو نظر آتا ہے۔

شوکت صدیقی نے حقیقت نگاری کی جس روایت سے تعلق رکھا ہے وہ ابھی ختم نہیں ہوئی اور ترقی پسندی کے اثرات کے ساتھ ساتھ حقیقت پسندی کے پہلو نسبتاً جدید لکھنے والوں کے یہاں بھی ملتے ہیں۔

تاج بلوچ سندھی کے نامور ادیب ہیں، وہ اردو میں بھی لکھتے ہیں۔ اردو کے علاوہ دوسری پاکستانی زبانوں مثلاً سندھی، بنگالی، پنجابی اور پشتو کے افسانہ نگاروں کے یہاں بھی بعض اوقات جدیدیت کے باوجود حقیقت پسندی کے اثرات موجود ہیں۔ اس سلسلے میں سندھی کے نامور ادیب صحافی اور شاعر تاج بلوچ صاحب کی رائے کافی وزن رکھتی ہے۔ تاج بلوچ صاحب نے سندھی کہانیوں کو تناظر کے اعتبار سے اردو کی کہانیوں سے الگ بتایا ہے لیکن اس کا اعتراف کیا ہے کہ سندھی کہانیوں کا سرچشمہ منشی پریم چند کا افسانہ 'کفن' اور دوسرے ترقی پسند افسانے تھے۔ تاج بلوچ کے بقول (۲۵۰) ''تقسیم ہند کے بعد سندھی زبان میں ترقی پسند افسانے کا آغاز ہوا، لوگ منشی پریم چند اور پھر نئے عہد کے اردو لکھنے والوں جیسے کہ غلام عباس، کرشن چندر، منٹو، بیدی اور شوکت صدیقی وغیرہ سے متاثر تھے۔ اس اثر انگیزی سے ہئیت کے طور پر سندھی افسانوں میں کچھ تجربے ہوئے لیکن متن کے اعتبار سے سندھی کہانی کا تناظر بالکل مختلف تھا بعد میں جو لکھنے والے آئے ان میں آغا سلیم، نسیم کھرل، حمید سندھی، سراج الحق میمن، ثمرہ زرین، خیر النساء جعفری، ربانی، مانک، رشید بھٹی اور بہت سے دوسرے افسانہ نگار پیدا ہوئے جو ترقی پسند تحریک سے براہِ راست متاثر تھے۔ سندھی جدید حقیقت پسندی کے افسانے کے مختلف ادوار ہیں لیکن 'خدا کی بستی' نے نئے سندھی لکھنے والوں کو متاثر کیا جن میں مدد سندھی غلام نبی مغل، طارق اشرف اور بہت سے دوسرے لکھنے والے شامل ہیں۔''

سندھی کے علاوہ پشتو اور اردو زبان کی افسانہ نگار زیتون بانو کے یہاں بھی یہ اثرات دیکھے جاسکتے ہیں۔

بنگلہ زبان میں اردو ادب کے ترجمے بالعموم اور اردو افسانوں کے ترجمے بالخصوص ہوتے رہے ہیں اور ان ترجموں سے یہ قیاس کیا

جا سکتا ہے کہ خود بنگالی زبان کے لکھنے والوں نے ترقی پسند تحریک کے مجموعی اثرات اور بالواسطہ شوکت صدیقی کے اثرات قبول کئے ہیں۔ بنگالی کے ادیب قاضی معصوم علی نے 'خدا کی بستی' کا ترجمہ کیا، انیس الزماں نے شوکت صدیقی کے افسانے 'مردہ گھر' کو بنگلہ زبان میں منتقل کیا۔ بنگلہ ادب میں ترقی پسند تحریک بہت فعال تحریک رہی ہے۔ ڈاکٹر حنیف فوق نے اردو کے بنگالی مترجم میں متعدد لکھنے والوں کے نام گنوائے ہیں، جنہوں نے اردو افسانوں کے ترجمے کئے ہیں۔ ان میں چند نام جو اہم ہیں درج ذیل ہیں: شوکت عثمان، نعیم البصیر، اطور رحمٰن، رنیش داس گپتا، امان القادر، قاضی معصوم علی، نظیر الدین چودھری، احسن حبیب، منیر چودھری، معظم حسین وغیرہ۔ اس سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اردو کے کن کن لکھنے والوں کے ترجمے کئے گئے ہیں، ان میں سے ایک اطور رحمٰن ہیں جن کے بارے میں لکھا گیا ہے (۲۵۱) ''اطور رحمٰن نے بنگلہ میں اردو ادب کے بہترین گوشوں کی نمائندگی ہے۔ یوں تو انہوں نے اردو نظم کا ترجمہ بھی کیا ہے لیکن ان کی خاص توجہ اردو افسانے پر رہی ہے۔ ان کے ترجموں کا سرسری جائزہ بھی ان کے ذوقِ نظر کی گواہی دیتا ہے۔ پریم چند، کرشن چندر، ملک راج آنند، احمد ندیم قاسمی، منٹو، عصمت چغتائی، ابوالفضل صدیقی، سہیل عظیم آبادی، بلونت سنگھ، مہندر ناتھ، فکر تونسوی، جیلانی بانو، ممتاز شیریں، انور عظیم، مسعود شاہد، ایاز عصمی اور شوکت تھانوی کی متعدد کہانیوں کا اطور رحمٰن نے بنگلہ میں ترجمہ کیا۔'' اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ بنگالی زبان کے لکھنے والے بھی شوکت صدیقی اور ترقی پسند تحریک سے متاثر ہوئے ہیں۔

جدید پنجابی ادب میں بھی ترقی پسند تحریک کے اثرات ملتے ہیں اس لئے کہ ترقی پسندی کا تعلق سماجی زندگی سے گہرا ہے۔ یہ اثرات براہِ راست نہیں لیکن ہر لکھنے والے کے یہاں معاشرتی حقائق کے اظہار میں یہ اثرات زیریں لہروں کی طرح مستور ہوتے ہیں اگرچہ جناب منشا یاد صاحب نے میرے سوال نامے کے جواب میں ان اثرات کی نفی کی ہے اور یہ کہا ہے کہ (۲۵۲) ''پنجابی ناول اور افسانے میں ترقی پسند تحریک کے اثرات نہ ہونے کے برابر ہیں، اس کا سبب یہ ہے کہ پنجابی میں افسانہ نگاری کی رو اس زمانے میں چلی جب ترقی پسند تحریک کا زور ٹوٹ چکا تھا اور افسانہ علامت اور تجریدیت کی طرف رواں دواں تھا۔ تاہم ماضی میں جوشوا فضل الدین، سجاد حیدر اکبر لاہوری اور محمد آصف خان اور بعد ازیں آغا اشرف، حنیف باوا، حسین شاہ اور حنیف چودھری کے یہاں ترقی پسند تحریک کے اثرات کی جھلک ملتی ہے مگر ان افسانہ نگاروں نے بھی اپنے افسانوی سفر کی بنیاد اس تحریک کے نظریات پر نہیں رکھی اور ترقی پسند نظریات کا ان کے یہاں ورود محض فکری حوالے کے طور پر ہے۔''

منشا یاد صاحب نے اگرچہ پنجابی ادب میں ترقی پسند تحریک کے اثرات کی نفی کی ہے لیکن ماضی کے حوالے سے اس کا اعتراف کیا ہے کہ بہت سے لکھنے والوں کے یہاں ترقی پسند تحریک کی جھلک ملتی ہے۔ انہوں نے یہ اقرار کرتے ہوئے بھی یہ کہا ہے کہ ان افسانہ نگاروں کے یہاں ترقی پسند نظریات کے اثرات نہیں بلکہ ترقی پسند فکر کا حوالہ ملتا ہے۔ ترقی پسند فکر کا حوالہ اس بات کی علامت ہے کہ وہ ترقی پسند نظریات سے بھی متاثر ہوئے ہیں۔ منشا یاد صاحب کے انکار میں اقرار کا جو پہلو موجود ہے وہ ان کے بیان سے پوری طرح واضح ہوتا ہے، یہاں وہ تضاد کا شکار ہو گئے ہیں۔ فکر سے متاثر ہونے والوں کا نظریات سے اثر قبول نہ کرنا حقیقت سے بعید ہے۔ بہر حال ڈھکے چھپے لفظوں میں ہم اسے اقرار کے مترادف کہہ سکتے ہیں۔

منشا یاد صاحب نے اس کا بھی اعتراف کیا ہے کہ پنجابی ناول اور افسانے میں حقیقت نگاری اور سماجی حقیقت نگاری سے کام لیا گیا ہے۔ (۲۵۳) ''پنجابی افسانے اور ناول میں حقیقت نگاری اور سماجی حقیقت نگاری کے حوالے سے جوشوا فضل الدین کی کتابیں ادبی

افسانے (افسانے) 'برکتے' (ناول) ڈاکٹر محمد باقر کا ناول 'بھٹھ'، حنیف باوا کی 'چرخے دی موت' (افسانے)، نواز کی 'ڈوینگیاں شاماں' (افسانے)، کہکشاں ملک کی کتاب 'چڑیاں دی موت' (افسانے)، فرخندہ لودھی کا افسانوی مجموعہ 'چنے دے او ہلے'، افضل توصیف کی 'ٹاہلی میرے بچڑے' (افسانے)، حسین شاہ کی 'شہر تے سفنے' (افسانے)، سید نصیر شاہ کی 'ککر دے پھل' (افسانے)، افضل حسین رندھاوا کی کتابیں 'دیوا تے دریا' (ناول)، 'دوآبہ' (ناول)، 'سورج گرہن' (ناول) اور افسانوی مجموعہ 'مٹا تخت لہور'، سلیم خان گمی کا ناول 'سانجھ'، کہکشاں ملک کا ناول 'چکڑ رنگی مورتی'، فرزند علی کے ناول 'تائی' اور 'گھمنگل'، حسین شاہد کا افسانوی مجموعہ 'لا پریت' اور مقصود ثاقب کا افسانوی مجموعہ 'سچا تلا' خصوصیت سے اہمیت کے حامل ہیں، جن میں پنجابی رسوم، مزاج اور فکری رویوں کی جھلک نمایاں ہے اور ان کے مطالعے سے پنجابی سماج کو سمجھنا آسان ہوسکتا ہے۔''

منشا یاد صاحب نے اس بات کا اعتراف کیا ہے کہ جدید پنجابی ادب میں حقیقت نگاری اور سماجی حقیقت نگاری کے اثرات موجود ہیں اور ان لکھنے والوں کی تخلیقات سے بھی آگاہی بخشی ہے۔ یہاں میں منشا یاد صاحب کے گوش گزار کرنا چاہتی ہوں کہ انہوں نے جس حقیقت نگاری اور سماجی حقیقت نگاری کی نشاندہی کی ہے وہ ترقی پسند تحریک کی دین ہے۔ پریم چند سے لے کر شوکت صدیقی تک حقیقت نگاری کا جو سلسلہ نظر آتا ہے اور شوکت صدیقی کے یہاں جس کی توسیعی صورت ملتی ہے وہ ترقی پسند نظریات اور ترقی پسند فکر کی تابع ہے۔ یہ بڑی خوش آئند بات ہے کہ انہوں نے اس کا اعتراف کیا ہے۔ اس کے علاوہ جہاں تک پنجاب کے رسم و رواج اور پنجاب کی دیہی زندگی کا تعلق ہے شوکت صدیقی کے ضخیم ناول 'جانگلوس' میں صرف پنجاب کے رسم و رواج ہی نہیں دیہی معاشرے کو پیش کرنے کی بھی کوشش کی گئی ہے۔ البتہ 'جانگلوس' نسبتاً بعد کی تحریر ہے۔

منشا یاد صاحب نے اردو کے اثرات کی نفی کی ہے، وہ لکھتے ہیں (۲۵۴) ''پنجابی ادب پر اردو ترقی پسند افسانے اور ناول کے اثرات موجود نہیں۔ پہلے بیان کیا جاچکا ہے کہ پنجابی افسانے کی ابتدا اور اس کے رواج پانے کا زمانہ ترقی پسند تحریک کے زوال کا زمانہ ہے، دوسری طرف علاقائی رسوم و رواج اور فکری رویوں کے اعتبار سے پنجابی ناول اور افسانے کا رشتہ اپنی زمین سے پیوست ہوکر چلنے کے رویے سے جڑا ہے۔ زبان کی سطح پر بھی پنجابی افسانے اور ناول کا مزاج اردو افسانے اور ناول کے مجموعی مزاج سے ہٹ کر ہے، اس لئے پنجابی ناول اور افسانے پر اردو ناول اور افسانے کی روایت کا اثر موجود ہے، نہ ہی اس میں اظہار کرنے والوں پر شوکت صدیقی کے اثرات کی جھلک ملتی ہے۔ یوں اردو میں اظہار کرنے والے پنجابی ادیبوں اور پنجابی میں لکھنے والے پنجابی ادیبوں کے مزاج میں واضح فرق پایا جاتا ہے اور ایسا لگتا ہے جیسے پنجابی میں لکھنے والوں نے اردو افسانے اور ناول کے اثرات سے فکری طور پر الگ ہوکر چلنے کی راہ اپنائی ہے۔''

مندرجہ بالا بیان کی روشنی میں اگر جائزہ لیا جائے تو تائید اور تردید کے دونوں پہلو موجود ہیں۔ ایک طرف تو وہ اس کی نفی کرتے ہیں کہ پنجابی افسانے اور ناول پر ترقی پسند افسانے اور ناول کے اثرات موجود ہیں، پھر وہ کہتے ہیں پنجابی افسانوں کے رواج کا زمانہ ترقی پسند تحریک کے زوال کا زمانہ ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ علاقائی رسوم اور رواج اور اپنی زمین سے جڑے ہونے کا رویہ جو ان کے بیان کے مطابق پنجابی ادب کی شناخت ہے یہی وہ فکری رویہ ہے جو ترقی پسند تحریک کی روایت کا اہم جزو ہے اور یہ رویہ حقیقت نگاری اور سماجی حقیقت نگاری کا ایسا رویہ ہے جو ترقی پسند تحریک سے منسلک ہے لیکن انہوں نے ترقی پسند تحریک کے زوال کے زمانے کو پنجابی افسانے اور ناول کے آغاز کا زمانہ کہا ہے۔ ادب نے نئی صورتیں اور نئی راہیں تو اختیار کی ہیں لیکن کسی تحریک کے اثرات آسانی سے نہیں مٹتے۔

پھر یہ بات بھی اہم ہے کہ ادب کی سرحدیں وسیع ہیں، یہ قومیت اور علاقائی حد بندیوں سے آزاد ہیں اردو افسانے نے انگریزی اور دوسری غیر ملکی زبانوں کے اثرات سے پورا فائدہ اٹھایا۔ ترقی پسند تحریک کی بنیاد رکھنے والے عالمی ادب پر گہری نظر رکھتے تھے اور اپنے ملک کے سیاسی اور سماجی حالات نے انہیں ترقی پسند تحریک کی راہ سجھائی۔ لہٰذا یہ کہنا کہ پنجابی ادب اردو کی ترقی پسند تحریک سے قطعاً غیر متعلق رہا نا قابل یقین ہے۔

پنجابی میں لکھنے والوں نے اپنی الگ راہ ضرور بنائی ہوگی اس لئے کہ ہر زبان کا مزاج الگ ہوتا ہے لیکن بنیادی چیز حقیقت نگاری اور سماجی حقیقت نگاری ہے۔ منشایاد صاحب نے چونکہ اس کا اعتراف کیا ہے کہ پنجابی ناول اور افسانے میں حقیقت نگاری اور سماجی حقیقت نگاری موجود ہے۔ لہٰذا اس کا بھی اعتراف کرنا چاہئے کہ ان لکھنے والوں کی تخلیقات پر ترقی پسند تحریک کے اثرات موجود ہیں جہاں جہاں پنجابی ادب میں استحصال، معاشی ناہمواری، سماجی عدم مطابقت اور طبقاتی جکڑ بندیوں کو موضوع بنایا گیا ہے وہاں وہاں ترقی پسند تحریک کے اثرات موجود ہیں اور جہاں جہاں ظلم کے خلاف آواز اٹھائی گئی ہے، مظلوم انسانوں کی پاسداری کی گئی ہے، جبر اور استحصال کے رویوں کو پیش کیا گیا ہے، وہاں وہاں اس ترقی پسند تحریک کے اثرات بھی موجود ہیں جس سے شوکت صدیقی وابستہ ہیں۔ محمد منشایاد صاحب چاہے شوکت صدیقی کو نظر انداز کردیں لیکن منٹو اور احمد ندیم قاسمی کو کیسے نظر انداز کر سکتے ہیں۔

اردو کے افسانہ نگار مصطفیٰ کریم کے یہاں بھی جدید حقیقت پسندی کی جو جھلکیاں ملتی ہے وہ شوکت صدیقی کے اثرات سے خالی نہیں، خاص طور سے مصطفیٰ کریم کا ناول 'ڈاکٹر بنرجی کی سیاسی تباہی' ایسا ناول ہے جو بیانیہ، حقیقت پسندی اور سماجی تصورات کے لحاظ سے بہ حیثیت مجموعی ترقی پسند تحریک کے اثرات کے کئی پہلو اپنے اندر رکھتا ہے۔ 'ڈاکٹر بنرجی کی سیاسی تباہی' میں مصطفیٰ کریم نے تارکین وطن کے سماجی، سیاسی اور معاشی مسائل کا احاطہ کیا ہے۔ برطانیہ میں مقیم یہ ہندوستانی اور پاکستانی ترک وطن کے بعد برطانیہ میں کس طرح زندگی گزارتے ہین، مفادات کے ٹکراؤ سے کیسے رقابتیں جنم لیتی ہیں اور کونسل کے الیکشن کے امیدوار ڈاکٹر بنرجی کا سیاسی مستقبل کس طرح پیر صنوبر شاہ کی ناراضگی کے باعث تباہ ہوجاتا ہے، اسے مصطفیٰ کریم نے نہایت عمدگی سے پیش کیا ہے۔ مصطفیٰ کریم نے بیانیہ ہی نہیں کردار نگاری میں بھی حقیقت پسندی کا ثبوت دیا ہے، خاص کر پیر صنوبر شاہ کا کردار۔ وہ اپنی پیری مریدی کی دکان چمکانے کے لئے برطانیہ کا رخ کرتے ہیں اور وہاں تارکین وطن کی کثیر تعداد انھیں جس طرح ہاتھوں ہاتھ لیتی اور ان کے اشارہ ابرو کی منتظر رہتی ہے اسے بڑی حقیقت پسندی سے پیش کیا گیا ہے۔ بیانیہ بھی پرزور اور پراثر ہے اور ابلاغ کی خصوصیت بھی شوکت صدیقی کی اس خصوصیت سے مشترک حیثیت رکھتی ہے۔ اس کے علاوہ ہندوستان کے لکھنے والوں الیاس احمد گدی کے ناول فائر ایریا اور ڈاکٹر عبدالصمد کے ناول 'دوگز زمین'، 'مہاساگر' اور 'خوابوں کا سویرا' کا اگر جائزہ لیا جائے تو بے محل نہ ہوگا۔ یہ وہ تخلیقات ہیں جن پر شوکت صدیقی کے اثرات کی چھاپ نظر آتی ہے۔

الیاس احمد گدی کا ناول 'فائر ایریا' کوئلے کی کان میں کام کرنے والوں کی زندگی کا احاطہ کرتا ہے۔ محنت کے استحصال اور دہشت گردی کے خلاف الیاس احمد گدی کا یہ ناول شوکت صدیقی کے استحصالی نظام کے خلاف نقطہ نظر اور ان کے سماجی تصورات سے بہت قریب نظر آتا ہے۔ اس ناول کا پس منظر کوئلے کی کانوں کے لئے مشہور جھریا کا علاقہ ہے۔ بنگال اور بہار کے پسماندہ علاقوں کے غریب اور مفلوک الحال لوگوں کو روزی کا لالچ یہاں کھینچ لاتا ہے۔ الیاس احمد گدی نے یہاں پوری فنی مہارت سے کول فیلڈ میں کام کرنے والے محنت کشوں کی زندگی اس استحصالی نظام کے طریقۂ کار، اس کی اندرونی ساخت اور زر پرستی کی کشمکش کا نہایت دلچسپ اور گہرا مطالعہ پیش کیا ہے۔

یہاں یہ کہنا پڑتا ہے کہ شوکت صدیقی نے استحصالی نظام کی تصویر کشی کو جہاں چھوڑا تھا، الیاس احمد گدی اس سے آگے بڑھتے ہیں، اس لئے کہ زمانے کی ترقی اور تغیرات کے ساتھ استحصال کا دائرہ اور طریقہ کار بھی وسیع ہوا ہے۔ 'فائر ایریا' میں مزدوروں کا استحصال کوئیلری کے مالک سے زیادہ ان کی پالی ہوئی مزدور یونین، ٹھیکیدار اور ان کے ٹکڑوں پر پلنے والے پہلوانوں کے ہاتھوں میں ہوتا ہے۔ یونین یہاں مزدوروں کے مفادات کے تحفظ کے لئے نہیں ہوتی بلکہ کوئیلری کے مالکوں کے ہاتھ مضبوط کرتی ہے۔ یونین اس لئے تشکیل دی جاتی ہے کہ مزدوروں کے مفاد کے تحفظ کے بجائے اپنی طاقت کی دھاک بٹھائی جائے، پہلے مزدور صرف مل مالکان کے ہاتھوں استحصال کا شکار تھا لیکن اب یونین بھی انہیں تختۂ مشق بنانے میں مالکان کا ساتھ دیتی ہے۔

'فائر ایریا' میں ایک عجیب دنیا ہے، مالک دولت اکٹھی کر رہا ہے، کوئلہ سونے میں تبدیل ہو رہا ہے، مزدور لیڈر اپنے زور اور قوت کے بل بوتے پر دوسرے یونین لیڈروں کو زیر کرنے اور ان پر غلبہ پانے کی جوڑ توڑ میں مصروف ہیں۔ ٹھیکیدار مختلف حیلوں بہانوں سے دولت اکٹھی کر رہے ہیں۔ مائننگ کا عملہ لاکھوں روپے کی رشوت وصول کر کے فراغت کی زندگی گزار رہا ہے لیکن مزدور کو نہ اپنے پسینے کی قیمت ملتی ہے نہ اپنے خون کا معاوضہ، اسے مالک یونین کے لیڈر، ٹھیکے دار اور سود خور چاروں طرف سے گھیرے ہوئے ہیں۔ وہ اس طرح تباہ حال رہتا ہے اور سودی قرض کے بوجھ تلے سسک سسک کر زندگی گزارتا ہے۔ یہ سارے سنگین حقائق 'فائر ایریا' میں اس حقیقت بیانی کے ساتھ موجود ہیں کہ ہمیں یہاں شوکت صدیقی کی سماجی حقیقت نگاری یاد آتی ہے۔ شوکت صدیقی نے مل مالکان کے گرگوں اور دلالوں کو درمیانی آدمی کی حیثیت سے دیکھا تھا، فائر ایریا میں اس درمیانی آدمی نے مافیا کی شکل اختیار کر لی ہے۔ اس مافیا کی طاقت کو شوکت صدیقی نے بھی پیش کیا ہے لیکن یونین کی شکل میں اس کی منظم صورت نئی ہے۔

الیاس احمد گدی نے شوکت صدیقی کی طرح ظالم اور مظلوم کی کشمکش کو پیش کیا اور اس کی نشاندہی بھی کی ہے کہ ظلم کی قوت کے خلاف بے آواز اور کمزور لوگوں کی طرف سے احتجاجی آواز بلند ہوتی رہی ہے۔ 'فائر ایریا' میں سہدیو، مجمدار عرفان اور فتونیا ظلم اور استحصال کے خلاف انقلاب کے نقیب نظر آتے ہیں۔ سہدیو کا کردار یہاں ایسے شخص کا کردار ہے جو ساری زندگی آگ کی تلاش میں سرگرداں رہتا ہے، کبھی رحمت میاں کی موت کے ذمہ دار لوگوں کے خلاف کمر بستہ ہوتا ہے، کبھی کولکری کے مالکان اور مزدور یونین کے لیڈروں کے خلاف اور کبھی نہ چاہتے ہوئے قوت اور اقتدار کا ساجھی بن جاتا ہے۔ دراصل یہ کردار ذہنی خلفشار کا شکار ہے۔ یہاں اس کی بڑی مؤثر ترجمانی ہوتی ہے لیکن مجمدار کی لاش کے جلوس کی قیادت کرتی ہوئی اونچی آواز سے نعرہ لگانے والی فتونیا کی آنکھوں میں لپکتے ہوئے غصے اور انتقام کے شعلے اسے اس آگ کی تپش کا احساس دلاتے ہیں، جس کی تلاش میں وہ سرگرداں تھا۔

ناول کا اختتام منفی اثرات کا حامل نہیں بلکہ ان کا سماجی تصور شوکت صدیقی کے سماجی تصورات کے قریب ہے اور ان تصورات کی قوت کو بڑی کامیابی سے پیش کرتا ہے۔ مجمدار کی لاش کا میلوں لمبا جلوس اور استحصالی نظام کے خلاف تمام مزدوروں کی یکجہتی ہمیں اس مثبت رویے کی یاد دلاتی ہے جو شوکت صدیقی کی تخلیقات میں بھی موجود ہے۔ ہندوستان کے لکھنے والوں میں ڈاکٹر عبدالصمد کا نام اس لئے اہمیت رکھتا ہے کہ ان کے ناولوں 'مہاساگر خوابوں کا سویرا' اور 'دو گز زمین' کا تاریخی، سیاسی، سماجی اور معاشرتی تناظر نہایت وسیع ہے۔ حقیقت نگاری اور بیانیہ کی خصوصیت ان کے ناولوں کی ایسی خصوصیت ہے جو انھیں شوکت صدیقی سے قریب لے آتی ہے۔ ان کے ناول دو گز زمین میں تحریک خلافت، مسلم لیگ اور کانگریس کے سیاسی تنازعات، قیام پاکستان اور مشرقی پاکستان کی علیحدگی کے نشانات ملتے ہیں۔ بنگلہ دیش

بننے کے بعد بہار کے مسلمانوں کا جو مشرقی پاکستان ہجرت کر کے اسے اپنا وطن ثانی بنا چکے تھے انھیں اپنے ہم مذہب لوگوں کے ہاتھوں قتل وغارت گری کا سامنا کرنا پڑا، یہ ایک ایسے کی صورت میں ہمارے سامنا آتا ہے۔ ناول نگار نے مسلم آبادی کی ذہنی، سماجی اور معاشی اذیتوں کو حقیقت بیانی کے ساتھ پیش کیا ہے۔

شیخ الطاف حسین خاندان کے سربراہ تھے، ان کے دو بیٹوں اصغر حسین اور اختر حسین کے سیاسی نظریات میں اختلاف تھا۔ ان کی آپس کی سرد جنگ، پھر بہار میں الیکشن کے بعد ہندو اور مسلمانوں میں کشیدگی، فرقہ وارانہ فسادات، آزادی کی جدوجہد کا آخری مرحلہ، پاکستان کا قیام اور اس کے بعد ہجرت کا سلسلہ۔ بہاری مسلمانوں کو ہجرت نے جو زخم لگائے اور ایک ہی خاندان جس طرح ٹکڑوں میں تقسیم ہو گیا ناول نگار نے ان تمام عوامل کو سپرد قلم کیا ہے۔ خاص طور سے مشرقی بنگال کی طرف ہجرت اور بنگلہ دیش بننے کے بعد ان کی بے گھری کو اچھی طرح پیش کیا گیا ہے۔ اختر حسین کو ساری قربانیوں کے باوجود ہندوستان میں بھی وہ مقام نہ ملا، نہ وہ سہولتیں میسر آئیں جو ایک آزاد ملک کے آزاد شہری کا حق ہیں بلکہ اختر حسین کی زندگی کا احوال ہندوستانی مسلمانوں کا ازلی اور ابدی مقدر بن کر ہمارے سامنے آتا ہے۔ اصغر حسین مسلم لیگی تھے لہٰذا وہ ہجرت کر کے پاکستان آ گئے لیکن یہاں ان کا احوال اختر حسین سے مختلف نہ تھا۔ ناول نگار نے حقیقت نگاری کے انداز میں اپنی طرف سے کچھ کہے بغیر تاریخ کے جبر کو پیش کیا ہے۔

ڈاکٹر عبدالصمد کے ناول 'دو گز زمین' کے علاوہ 'مہاساگر اور خوابوں کا سویرا' دراصل ایک ہی سلسلے کی کڑیاں ہیں۔ بہار کے مسلمانوں کی زندگی ان کے مسائل اور ان کے خواب تقسیم سے قبل اور تقسیم کے بعد کے تاریخی تناظر میں بیان کئے گئے ہیں۔ 'خوابوں کا سویرا' بہار کے مسلمانوں کے عزم و عمل کی کہانی ہے جو آزادی کے بعد سماجی بہتری اور ترقی کے عمل کو باوجود آزمائشوں اور رکاوٹوں کے جاری رکھے ہوئے ہیں، اگرچہ ان کے خواب شکستہ اور چکنا چور ہو چکے ہیں لیکن وہ مایوس نہیں ہوئے بلکہ انسانی فلاح و بہبود کی راہ میں ان کے قدم آگے بڑھتے جاتے ہیں۔ 'خوابوں کا سویرا' اندھیرے میں روشنی کی کرن کا ترجمان ہے۔ ڈاکٹر عبدالصمد کا یہ ناول شوکت صدیقی کے اثرات سے قریب نظر آتا ہے۔

ڈاکٹر عبدالصمد کا ناول 'مہاساگر' کچھ ایسی خصوصیتیں اپنے اندر رکھتا ہے کہ جس کی بناء پر ہم اس ناول کو شوکت صدیقی کے اثرات کے قریب دیکھتے ہیں۔ ڈاکٹر عبدالصمد نے اس ناول میں طبقات میں بٹے ہوئے معاشرے کی منافقتوں اور منافرتوں کو موضوع بنایا ہے۔ معاشرے میں ایسے افراد کی کمی نہیں جو تعصب، مذہبی منافرت اور لسانی گروہ بندی کا شکار ہیں لیکن یہاں ایسے لوگ بھی ہیں جو منافرت اور منافقت کے رویے کے خلاف عمل پیرا ہیں۔ اس ناول میں بھی آزادی کے بعد مسلمانوں کو جو معاشی، سماجی اور سیاسی رکاوٹوں کا سامنا تھا اس کا تجزیہ ملتا ہے۔

ڈاکٹر عبدالصمد کی مندرجہ بالا تخلیقات جنہیں زیر بحث لایا گیا اپنی حقیقت نگاری اور سماجی تصورات کے اعتبار سے شوکت صدیقی کے اثرات کے قریب ہیں، جہاں کہیں حقیقت نگاری کی روایت ملتی ہے اور اس حقیقت نگاری میں ترقی پسندانہ نقطۂ نظر ملتا ہے وہاں شوکت صدیقی کے اثرات کا اندازہ ہوتا ہے اور یہ اثر اتنا زیادہ ہے کہ ہر ایک کا تفصیل سے بیان ممکن نہیں پھر بھی کسی حد تک یہ اثرات جہاں جہاں ملتے ہیں انھیں پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اس سلسلے میں ایک اہم نام ظہیر اختر بیدری کا ہے۔

ظہیر اختر بیدری جدید افسانہ نگار ہیں۔ 'ستائے ہوئے لوگ' اور 'آسمان سے آگے' کے بعد ان کا تازہ افسانوی مجموعہ

’صدیوں کے سراب‘ کے نام سے سامنے آیا۔ظہیر اختر بیدری اپنی حقیقت بیانی اور سماجی تصورات کے اعتبار سے شوکت صدیقی کے اثرات کے بہت قریب نظر آتے ہیں۔ان کے موضوعات میں جو تازگی اور ملکی اور غیر ملکی حالات کی جو آگاہی ملتی ہے اس سے احساس ہوتا ہے کہ انہوں نے حقیقت بیانی کی قائم شدہ سرحدوں سے بھی آگے قدم بڑھایا ہے۔ظہیر اختر بیدری نے پاکستان اور بیرونی دنیا میں واقع ہونے والے واقعات وحادثات کو پیش کیا ہے۔ان واقعات اور حادثات کو پہلے کسی جدید افسانہ نگار نے پیش کرنے کی کوشش نہیں کی۔انھوں نے استحصال، تشدد، مذہبی منافرت، روایتی ہتھیاروں، ایٹمی اور جراثیمی ہتھیاروں کی یلغار، نفرت، عداوت، عدم تحفظ، طاقت کی جنگ جیسی انسانوں کو تقسیم کرنے والی لعنتوں کو بڑی حقیقت بیانی سے موضوع بنایا ہے۔

پاکستان میں مذہب کے نام پر تشدد، دہشت گردی اور قتل وغارت گری کا جو بازار گرم ہے، جس طرح سے مساجد اور امام بارگاہیں قتل گاہوں میں تبدیل ہوگئی ہیں اور ان کی پشت پر جو مذہبی فرقہ پرست قوتیں کام کررہی ہیں، ظہیر اختر بیدری نے انھیں پوری طرح بے نقاب کیا ہے۔معصوم اور سادہ نوجوانوں کے ذہنوں کو زہر آلود کرکے جس طرح انھیں قتل اور دہشت گردی پر اکسایا جاتا ہے، اسے ظہیر اختر بیدری نے موضوع بنایا ہے۔

ان کے افسانوں ’شاباش‘، ’پوسٹ مارٹم‘ اور ’سیاسی کارکن‘ میں تلخ ترین سچائیوں کو بیان کیا گیا ہے۔وہ اپنی پُرقوت بیانیہ سے کام لیتے ہوئے اس سنگین حقیقت کو پوری طرح سامنے لانے پر قادر ہوئے ہیں کہ مذہبی منافرت کو ہوا دینے والے ذاتی مفاد کی خاطر جس انسان دشمنی کا پرچار کررہے ہیں اس نے پوری دنیا میں مسلمانوں کے عزت ووقار کو سخت دھچکہ پہنچایا ہے اور مسلمانوں کو دہشت پسندی کی علامت بنا کر رکھ دیا ہے۔

ظہیر اختر بیدری نے اس حقیقت پر بھی روشنی ڈالی ہے کہ آج کی متمدن دنیا کے ترقی یافتہ انسانوں نے فتنہ وفساد، بربریت اور بہیمیت میں ایامِ جاہلیت کے غیر متمدن انسانوں کو بھی پیچھے چھوڑ دیا ہے۔پنٹاگون اور ورلڈ ٹریڈ سینٹر کی تباہی کو بہانہ بنا کر افغانستان جیسے غریب ملک پر مہلک ترین ہتھیاروں سے حملہ کردیا گیا ہے اور پل بھر میں لاکھوں فاقہ کش عوام جس میں عورتیں اور بچے بھی شامل ہیں موت کے گھاٹ اتار دیئے گئے ہیں۔ظالم کا ہاتھ روکنے والا اور مظلوم کی فریاد سننے والا کوئی نہیں۔

ظہیر اختر بیدری نے اپنے افسانوں میں انسانی رشتوں کی جڑیں کاٹنے والوں اور انسانوں کو تقسیم کرنے والی قوتوں کا تاریک ترین چہرہ ہمیں دکھایا ہے۔صرف پاکستانی معاشرہ ہی نہیں بلکہ پوری دنیا کی انسانی برادری کے بہتر مستقبل کے لئے وہ امن، رواداری، محبت اور قوت برداشت کی اہمیت کو اپنی حقیقت پسندی اور ترقی پسند فکر کے ذریعہ نمایاں کرتے ہیں۔ان کا سماجی تصور اور ظلم وزیادتی سے پاک معاشرے کی تشکیل کا خواب انھیں تصورات کے اعتبار سے بھی شوکت صدیقی کے قریب لے آتا ہے۔

ان کے افسانے کمی، پروفیسر، تاجر، موت کا وقت پاکستان میں وڈیرہ شاہی کے استحصال کی بھیانک نوعیتوں کو پیش کرتے ہیں۔ ان کے یہ افسانے ہاریوں اور کمیوں کی مظلومیت اور بے بسی کی داستانیں سناتے ہیں، ان افسانوں کے ذریعہ ظہیر اختر بیدری ترقی پسندانہ فکر کے ساتھ اس روایت کو آگے بڑھاتے ہیں جسے پریم چند سے لے کر شوکت صدیقی تک کئی اہم افسانہ نگاروں نے اپنی تحریروں سے روشن کیا ہے۔

کتابیات (ساتواں باب)

(۱) وقار عظیم، اردو افسانے میں روایت اور تجربے، سمپوزیم، نقوش لاہور افسانہ نمبر جلد دوم۔ ص ۱۰۶۰

(۲) عبادت بریلوی ڈاکٹر، اردو افسانے میں روایت اور تجربے، سمپوزیم، نقوش لاہور افسانہ نمبر جلد دوم۔ ص ۱۰۳۳

(۳) صغیر افراہیم ڈاکٹر، اردو افسانہ ترقی پسند تحریک سے قبل (ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ ۱۹۹۱ء) ص ۷۵

(۴) طارق چھتاری، جدید افسانہ (اردو ہندی) (ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ ۱۹۹۲ء) ص ۲۱

(۵) حنیف فوق ڈاکٹر، اردو افسانہ، مثبت قدریں (دبستان مشرق ڈھاکہ ۱۹۶۸ء) ص ۱۱

(۶) انوار احمد ڈاکٹر، اردو افسانہ تحقیق و تنقید (بیکن بکس ملتان ۱۹۸۸ء) ص ۲۱

(۷) ایضاً ص ۲۰

(۸) احتشام حسین، ذوق ادب و شعور کے اردو افسانہ، کتاب پبلشر لکھنؤ، بار اوّل ۱۹۶۵ء، ص ۱۴۲

(۹) حنیف فوق ڈاکٹر، متوازی نقوش، افسانے کے تصوراتی مشاہدے میں انسان اور تہذیب کی سمت نمائی، (نفیس اکیڈی کراچی۔ طبع اوّل ۱۹۸۹ء) ص ۲۹۱

(۱۰) طارق چھتاری، جدید افسانہ (اردو ہندی) (ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ ۱۹۹۲ء) ص ۲۲

(۱۱) یوسف سرمست ڈاکٹر، اردو ناول بیسویں صدی میں (ترقی اردو ادب بیورو نئی دہلی) ص ۲۶۵

(۱۲) عتیق احمد، افسانہ اردو ادب کے دس سال، تخلیقی ادب عصری مطبوعات کراچی اظہاریہ ۵، اشاعت اوّل ۱۹۸۵ء، ص ۶۴

(۱۳) حنیف فوق ڈاکٹر، متوازی نقوش، لہو اور قالین (نفیس اکیڈی اگست ۱۹۸۹ء) ص ۳۳۸

(۱۴) محمد حسن ڈاکٹر، جدید اردو ادب (غضنفر اکیڈی کراچی۔ ت ن) ص ۱۸۳

(۱۵) عزیز احمد، ترقی پسند ادب (عصری مطبوعات، کراچی، جولائی ۱۹۸۶ء) ص ۹۵

(۱۶) حنیف فوق ڈاکٹر، پاکستان میں اردو ادب، ماہنامہ اظہار کراچی، جلد ۱۴، شمارہ ۸، فروری ۱۹۹۳ء) ص ۳۵

(۱۷) طارق چھتاری، جدید افسانہ (اردو ہندی) (ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ ۱۹۹۲ء) ص ۹۳

(۱۸) حنیف فوق ڈاکٹر، پاکستان میں اردو ادب، ماہنامہ اظہار کراچی، جلد ۱۴، شمارہ ۸، فروری ۱۹۹۳ء) ص ۴۴

(۱۹) انوار احمد ڈاکٹر، اردو افسانہ تحقیق و تنقید (بیکن بکس ملتان ۱۹۸۸ء) ص ۲۱-۲۲

(۲۰) انوار احمد ڈاکٹر، اردو افسانہ تحقیق و تنقید (بیکن بکس، ملتان طبع اوّل ۱۹۸۸ء) ص ۱۳۳

(۲۱) صادق ڈاکٹر، ترقی پسند افسانے کے پچاس سال، ترقی پسند ادب، مرتبین قمر رئیس و عاشور کاظمی (مکتبہ عالیہ لاہور ۱۹۹۴ء) ص ۳۷۹

(۲۲) وہاب اشرفی ڈاکٹر، بہار میں اردو افسانہ نگاری (اردو اکیڈی پٹنہ ۱۹۸۹ء) ص ۱۷

(۲۳) ایضاً ص ۱۶

(۲۴) حنیف فوق ڈاکٹر، جہان تازہ، افکار کراچی، افسانہ نمبر اپریل مئی ۱۹۶۴ء ص ۲۰

(۲۵) ایضاً ص ۲۱

(۲۶) انوار احمد ڈاکٹر، اردو افسانہ تحقیق و تنقید (بیکن بکس ملتان طبع اوّل ۱۹۸۸ء) ص ۲۵۷

(۲۷) عائشہ سلطانہ ڈاکٹر، مختصر اردو افسانے کا سماجیاتی مطالعہ، ۱۹۴۷ء سے ۱۹۸۱ء تک (ساقی بک ڈپو، دہلی ۱۹۹۵ء) ص ۲۳۷

(۲۸) نذیر احمد، خدیجہ مستور کے افسانے، سیپ کراچی شمارہ ۲۶، ص ۲۳۱

(۲۹) فردوس انور قاضی ڈاکٹر، اردو افسانہ نگاری کے رجحانات (مکتبہ عالیہ لاہور، بار اوّل ۱۹۹۰ء) ص ۴۱۲

(۳۰) نگہت ریحان خاں ڈاکٹر، اردو مختصر افسانہ فنی اور تکنیکی مطالعہ (بک دائز لاہور۔ ۱۹۸۸ء) ص ۱۴۹

(۳۱) حنیف فوق ڈاکٹر، جیلانی بانو کے افسانے، قومی زبان کراچی، شمارہ ۷، جلد ۶۶، جولائی ۱۹۹۴ء ص ۳۸

(۳۲) ایضاً ص ۳۸

(۳۳) ایضاً ص ۳۹

(۳۴) ممتاز شیریں، معیار (نیا ادارہ لاہور، بار اوّل ۱۹۶۳ء) ص ۴۷

(۳۵) عائشہ سلطانہ ڈاکٹر، مختصر اردو افسانے کا سماجیاتی مطالعہ، (ساقی بک ڈپو، دہلی ۱۹۹۵ء) ص ۴۳۸

(۳۶) فردوس انور قاضی ڈاکٹر، اردو افسانہ نگاری کے رجحانات، (مکتبہ عالیہ لاہور، طبع اوّل ۱۹۹۰ء) ص ۴۲۴

(۳۷) وہاب اشرفی ڈاکٹر، بہار میں اردو افسانہ نگاری (اردو اکیڈمی پٹنہ ۱۹۸۹ء) ص ۲۹۔۳۰

(۳۸) زاہدہ زیدی، یادیں اور باتیں، آئندہ کراچی، شمارہ ۲۱، ۲۲، جون ۲۰۰۱ء، ص ۱۹۸

(۳۹) محمود واجد، انور عظیم اردو فکشن میں احتجاج کا نمائندہ، آئندہ کراچی، شمارہ ۲۱، ۲۲، جون ۲۰۰۱ء، ص ۲۲۰

(۴۰) شوکت صدیقی دیباچہ، افسردہ ستاروں کا ہجوم، یادِ یار مہرباں، (رکتاب پبلی کیشنز کراچی ۲۰۰۰ء) ص ۷۔۱۰

(۴۱) حنیف فوق ڈاکٹر، متوازی نقوش (نفیس اکیڈمی کراچی۔ طبع اوّل ۱۹۸۹ء) ص ۲۸

(۴۲) ایضاً ص ۲۲۰

(۴۳) شہزاد منظر، پاکستان میں اردو افسانے کے پچاس سال، (پاکستان اسٹڈیز سینٹر، جامعہ کراچی، پہلی بار اگست ۱۹۹۷ء) ص ۴۷

(۴۴) فردوس انور قاضی ڈاکٹر، اردو افسانہ نگاری کے رجحانات، (مکتبہ عالیہ لاہور، طبع اوّل ۱۹۹۰ء) ص ۴۳۲

(۴۵) جمیل جالبی ڈاکٹر، ایک منفرد افسانہ نگار، اوراق سالنامہ نومبر دسمبر ۱۹۸۶ء، لاہور ص ۲۷۵

(۴۶) قمر رئیس ڈاکٹر، اردو افسانے کی نصف صدی، تنقیدی تناظر (ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ، بار اوّل ۱۹۷۸ء) ص ۶۲

(۴۷) غلام حسین اظہر، افسانوی ادب اور نفسیات، اوراق خاص نمبر دو رثائی (۲) ص ۳۲۱

(۴۸) ممتاز شیریں، ہماری افسانہ نگاری کے دو سال، نیا دور بنگلور شمارہ ۳، ۱۹۴۷ء، ص ۱۹۲

(۴۹) حنیف فوق ڈاکٹر، مثبت قدریں (دبستانِ مشرق ڈھاکہ، بار اوّل ۱۹۶۸ء) ص ۱۲۰

(۵۰) انوار احمد ڈاکٹر، اردو افسانہ تحقیق و تنقید، (بیکن بکس، ملتان، بار اوّل ۱۹۸۸ء) ص ۳۰۵

(۵۱) طارق چھتاری، جدید افسانہ (اردو ہندی) (ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ ۱۹۹۲ء) ص ۳۴

(۵۲) ایضاً ص ۳۵

(۵۳) انوار احمد ڈاکٹر، اردو افسانہ تحقیق و تنقید، (بیکن بکس، ملتان، بار اوّل ۱۹۸۸ء) ص ۲۰۳

(۵۴) وقار عظیم، نیا افسانہ (ساقی بک ڈپو، ت ن، دہلی) ص ۱۶۲

(۵۵) نگہت ریحان خان ڈاکٹر، اردو مختصر افسانہ فنی و تکنیکی مطالعہ (بک وائز لاہور ۱۹۸۸ء) ص ۱۵۳

(۵۶) انوار احمد ڈاکٹر، اردو افسانہ تحقیق و تنقید، (بیکن بکس، ملتان، بار اوّل ۱۹۸۸ء) ص ۴۵۸

(۵۷) قدرت اللہ شہاب، سرکس کا سانٹے مار، مفتیانے، ممتاز مفتی (فیروز سنز لاہور، بار اوّل ۱۹۸۹ء) ص ۱۵۲۲

(۵۸) قدرت اللہ شہاب، خطرے کی سرخ ٹمٹماتی بتی، مفتیانے، ممتاز مفتی (فیروز سنز لاہور، بار اوّل ۱۹۸۹ء) ص ۱۵۲۵۔۱۵۳۶

(۵۹) قدرت اللہ شہاب، سرکس کا سانٹے مار، مفتیانے، ممتاز مفتی (فیروز سنز لاہور، بار اوّل ۱۹۸۹ء) ص ۱۵۲۳

(۶۰) سید عطاء الرحیم، ڈاکٹر محمد احسن فاروقی کے افسانے، الفاظ کراچی مئی جون ۱۹۸۵ء ص ۴۷

(۶۱) حنیف فوق ڈاکٹر، جہانِ تازہ، افکار کراچی افسانہ نمبر اپریل مئی ۱۹۶۴ء، ص ۱۹

(۶۲) طارق چھتاری، جدید افسانہ (اردو ہندی) (ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ ۱۹۹۲ء) ص ۴۳

(۶۳) حنیف فوق ڈاکٹر، اردو ادب میں بنگالی ثقافت کے عناصر، متوازی نقوش (نفیس بک ڈپو، کراچی بار اوّل ۱۹۸۹ء) ص ۳۵۶

(۶۴) ایضاً ص ۳۵۶

(۶۵) ایضاً ص ۳۵۸

(۶۶) وہاب اشرفی ڈاکٹر، ترقی پسند اردو افسانہ، ترقی پسند ادب مرتبین قمر رئیس و عاشور کاظمی (مکتبہ عالیہ لاہور ۱۹۹۴ء) ص ۳۶۰

(۶۷) گوپی چند نارنگ ڈاکٹر، اردو فکشن کا موجودہ عہد، قرۃ العین حیدر، آئندہ کراچی، جلد ۳، شمارہ ۱۲، نومبر دسمبر ۱۹۹۸ء، ص ۱۳۲

(۶۸) عبادت بریلوی ڈاکٹر، اردو افسانے میں روایت اور تجربے، سمپوزیم، نقوش لاہور افسانہ نمبر جلد دوم۔ ص 1051

(۶۹) میمونہ بیگم انصاری ڈاکٹر، ممتاز شیریں کے افسانے، سیپ کراچی، شمارہ ۳۲، ص ۱۹۷

(۷۰) ایضاً ص ۲۰۰

(۷۱) ایضاً ص ۲۰۸

(۷۲) انوار احمد ڈاکٹر، اردو افسانہ تحقیق و تنقید (بیکن بکس ملتان ۱۹۸۸ء) ص ۲۹۷

(۷۳) ایضاً ص ۴۷۸

(۷۴) محمد حسن ڈاکٹر، جدید اردو ادب (غضنفر اکیڈی کراچی ت ن) ص ۲۴

(۷۵) حنیف فوق ڈاکٹر، جہانِ تازہ، افکار کراچی۔ اپریل مئی ۱۹۶۴ء، ص ۲۵

(۷۶) انوار احمد ڈاکٹر، اردو افسانہ تحقیق و تنقید (بیکن بکس ملتان، ۱۹۸۸ء) ص ۴۷۷

(۷۷) اشفاق احمد، گڈریا، اجلے پھول (مکتبہ میری لائبریری، لاہور ت ن) ص ۱۸۶۔۱۸۷

(۷۸) عبادت بریلوی ڈاکٹر، اردو افسانے کی تنقید (ادارہ ادب و تنقید لاہور، اشاعت اول ۱۹۸۶ء) ص ۱۸۱

(۷۹) شہزاد منظر، افسانہ تخلیقی ادب، اشاعت اوّل ۱۹۸۰ء (عصری مطبوعات، کراچی) ۸۶۔۸۷

(۸۰) انوار احمد ڈاکٹر، اردو افسانہ تحقیق و تنقید (بیکن بکس ملتان، ۱۹۸۸ء) ص ۴۰۵

(۸۱) انتظار حسین، گلی کوچے (سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور ۱۹۸۷ء) ص ۱۴۳۔۱۴۴

(۸۲) انوار احمد ڈاکٹر، اردو افسانہ تحقیق و تنقید (بیکن بکس ملتان، باراوّل ۱۹۸۸ء) ص ۴۳۹

(۸۳) حنیف فوق ڈاکٹر، متوازی نقوش، روایت کے دھاگے جدت کے پیرہن اور متوازیت کے رنگ (نفیس اکیڈمی ۱۹۸۹ء) ص ۳۰

(۸۴) انتظار حسین، استفسار، گلی کوچے (سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور ۱۹۸۷ء) ص ۴

(۸۵) نگہت ریحان خان ڈاکٹر، اردو مختصر افسانہ فنی و تکنیکی مطالعہ (بک دائز لاہور باراوّل ۱۹۸۸ء) ص ۲۰۸

(۸۶) طارق چھتاری، جدید افسانہ (اردو ہندی) (ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ باراوّل ۱۹۹۲ء) ص ۹۲

(۸۷) علامت نگاری Symbolism انسائیکلوپیڈیا بریٹانیکا جلد ۲۰، پندرھواں ایڈیشن، پبلشر ولیم بینٹن، امریکا، ص ۵۵۹۔۵۶۰

(۸۸) تجرید اور تجریدیت Abstract & Abstraction انسائیکلوپیڈیا بریٹانیکا جلد ۱، پندرھواں ایڈیشن، پبلشر ولیم بینٹن، امریکا، ص ۵۱۔۵۲

(۸۹) اظہاریت Expressionism انسائیکلوپیڈیا بریٹانیکا جلد ۸، پندرھواں ایڈیشن، پبلشر ولیم بینٹن، امریکا، ص ۹۸۳

(۹۰) ماورائے حقیقت Surrealism انسائیکلوپیڈیا بریٹانیکا جلد ۲۰، پندرھواں ایڈیشن، پبلشر ولیم بینٹن، امریکا، ص ۴۵۱

(۹۱) وجودیت Existentialism انسائیکلوپیڈیا بریٹانیکا جلد ۸، پندرھواں ایڈیشن، پبلشر ولیم بینٹن، امریکا، ص ۹۶۴۔۹۶۵

(۹۲) دیوندر اسر، بیسویں صدی، ادبی رجحانات اور فکری اثرات، آئندہ کراچی بیسویں صدی نمبر، شمارہ ۱۹، ۲۰، دسمبر ۲۰۰۰ء، ص ۴۷

(۹۳) حنیف فوق ڈاکٹر، متوازی نقوش، عالمی تہذیب عصر حاضر کے تقاضے اور ادب (نفیس بک ڈپو، کراچی باراوّل ۱۹۸۹ء) ص ۱۴۲

(۹۴) زیب النساء ڈاکٹر، سجاد ظہیر حیات و خدمات (انڈیکا دہلی، باراوّل ۱۹۹۸ء) ص ۱۱۸

(۹۵) فردوس انور قاضی ڈاکٹر، اردو افسانہ نگاری کے رجحانات، (مکتبہ عالیہ لاہور، طبع اوّل ۱۹۹۰ء) ص ۳۳۸

(۹۶) نگہت ریحان خان ڈاکٹر، اردو مختصر افسانہ فنی و تکنیکی مطالعہ (بک دائز لاہور باراوّل ۱۹۸۸ء) ص ۱۵۶

(۹۷) طارق چھتاری، جدید افسانہ (اردو ہندی) (ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ باراوّل ۱۹۹۲ء) ص ۱۱۲

(۹۸) فردوس انور قاضی ڈاکٹر، اردو افسانہ نگاری کے رجحانات، (مکتبہ عالیہ لاہور، طبع اوّل ۱۹۹۰ء) ص ۵۲۳

(۹۹) سلیم آغا قزلباش ڈاکٹر، جدید اردو افسانے کے رجحانات، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۲۰۰۰ء، ص ۳۵۳

(۱۰۰) حنیف فوق ڈاکٹر، متوازی نقوش (نفیس اکیڈی، کراچی باراوّل ۱۹۸۹ء) ص ۲۹۶

(۱۰۱) گفتگو تالیف مظہر جمیل۔ شوکت صدیقی سے گفتگو، ترقی پسند تحریک کے نظری مسائل، اثرات اور مخالفین کے اعتراضات پر مشاہرین ادب سے بات چیت (مکتبہ دانیال کراچی، باراوّل ۱۹۸۴ء) ص ۲۳۰

(۱۰۲) فردوس انور قاضی، اردو افسانہ نگاری کے رجحانات، (مکتبہ عالیہ لاہور، طبع اوّل ۱۹۹۰ء) ص ۵۴۵

(۱۰۳) حنیف فوق ڈاکٹر، متوازی نقوش (نفیس اکیڈمی، کراچی بار اوّل ۱۹۸۹ء) ص ۲۹۵

(۱۰۴) علی حید رملک، افسانہ اور علامتی افسانہ، شعبہ تصنیف وتالیف، وفاقی گورنمنٹ اردو کالج۔کراچی ص ۶۷

(۱۰۵) طارق چھتاری، جدید اردو افسانہ (اردو ہندی) (ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ بار اوّل ۱۹۹۲ء) ص ۱۱۴

(۱۰۶) شہزاد منظر، پاکستان میں اردو افسانے کے پچاس سال، پاکستان اسٹڈیز سینٹر، جامعہ کراچی بار اوّل ۱۹۹۷ء ص ۱۳۹

(۱۰۷) دیوندر اسرّ، نیا افسانہ مسائل ومیلانات، ترتیب قمر رئیس (اردو اکیڈمی دہلی ۱۹۹۱ء) ص ۵۷

(۱۰۸) ارتضیٰ کریم ڈاکٹر، نیا افسانہ مسائل ومیلانات، ترتیب قمر رئیس (اردو اکیڈمی دہلی ۱۹۹۱ء) ص ۱۵۰

(۱۰۹) طارق چھتاری، جدید اردو افسانہ (اردو ہندی) (ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ بار اوّل ۱۹۹۲ء) ص ۴۵

(۱۱۰) حنیف فوق ڈاکٹر، بیسویں صدی ادب، تاریخ، سائنس اور ٹیکنالوجی، آئندہ کراچی، شمارہ ۱۹۔۲۰، دسمبر ۲۰۰۰ء ص ۱۸

(۱۱۱) حنیف فوق ڈاکٹر، پاکستان میں اردو ادب، ماہنامہ اظہار کراچی، جلد ۱۴، شمارہ ۸، مطبوعات حکومت سندھ، فروری ۱۹۹۳ء ص ۴۵

(۱۱۲) حنیف فوق ڈاکٹر، ترقی تجدد اور شعور وارتقاء، ماہنامہ آئندہ شمارہ ۱، جنوری ۱۹۹۶ء ص ۱۶

(۱۱۳) ایضاً ص ۱۶

(۱۱۴) ایضاً ص ۲۱

(۱۱۵) ایضاً ص ۲۳

(۱۱۶) یاور امان، اے خیام سے ایک گفتگو، سہ ماہی خیال کراچی، شمارہ جلد ۱، جنوری۔مارچ ۲۰۰۰ء

(۱۱۷) علی حید رملک، افسانہ اور علامتی افسانہ، شعبہ تصنیف وتالیف، وفاقی گورنمنٹ اردو کالج۔کراچی بار اوّل ۱۹۹۳ء ص ۶۹

(۱۱۸) طارق چھتاری، جدید اردو افسانہ (اردو ہندی) (ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ ۱۹۹۲ء) ص ۴۶

(۱۱۹) رام لعل، اردو افسانے کی نئی تخلیقی فضا (سیمانت پرکاشن، دہلی ۱۹۸۵ء) ص ۶۱

(۱۲۰) اختر سعیدی، جوگندر پال سے انٹرویو۔ جنگ مڈویک میگزین، ۳ جنوری ۲۰۰۱ء، ص ۴

(۱۲۱) صادق ڈاکٹر، ترقی پسند افسانے کے پچاس سال، ترقی پسند ادب مرتبین قمر رئیس وعاشور کاظمی (مکتبہ عالیہ لاہور ۱۹۹۴ء) ص ۳۹۱

(۱۲۲) فردوس انور قاضی ڈاکٹر، اردو افسانہ نگاری کے رجحانات، (مکتبہ عالیہ لاہور، طبع اوّل ۱۹۹۰ء) ص ۵۳۱

(۱۲۳) جوگندر پال، تیسری دنیا، جوگندر پال کے شاہکار افسانے، مرتبہ انوار حسین ہاشمی (بک چینل لاہور بار اوّل ۱۹۹۶ء) ص ۲۸۰

(۱۲۴) جوگندر پال، پارکنسیز ڈیزیز، ماہنامہ افکار کراچی، اکتوبر ۱۹۹۸ء، ص ۴۳

(۱۲۵) جوگندر پال، پربت، ماہنامہ آئندہ کراچی، جلد ۱، شمارہ ۵۔۶۔۷، مئی، جون، جولائی ۱۹۹۶ء ص ۶۹

(۱۲۶) شیخ محمد غیاث الدین، فرقہ واریت اور اردو ہندی افسانے ۴۷ تا ۱۹۷۸ء (ایجوکیشنل بک ہاؤس، دہلی بار اوّل ۱۹۹۹ء) ص ۳۰۷

(۱۲۷) شہزاد منظر، ناول اردو ادب کے دس سال، (عصری مطبوعات کراچی، اشاعت اوّل ۱۹۸۰ء) ص ۴۶

(۱۲۸) ممتاز احمد خان ڈاکٹر، آزادی کے بعد اردو ناول، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی۔بار اوّل ۱۹۹۷ء، ص ۱۶۲

(۱۲۹) جمیلہ ہاشمی، دشت سوس (رائٹرز بک کلب لاہور ۱۹۸۳ء) ص ۴۸۳۔۴۸۴

(۱۳۰) جمیلہ ہاشمی، داغ فراق (انڈین بک ہاؤس علی گڑھ، ۱۹۶۶ء) ص ۳۹

(۱۳۱) ظہیر بابر، رات کی روشنی (فلیپ) (مکتبہ مطبوعات لاہور ۱۹۸۲ء)

(۱۳۲) حنیف فوق ڈاکٹر، متوازی نقوش (نفیس اکیڈمی کراچی بار اوّل ۱۹۸۹ء) ص ۲۹

(۱۳۳) ایضاً ص ۲۹۴

(۱۳۴) ظہیر بابر، رات کی روشنی (مکتبہ مطبوعات لاہور ۱۹۸۲ء) ص ۷۸

(۱۳۵) ایضاً ص ۸۱

(۱۳۶) ایضاً ص ۸۵

(۱۳۷) ایضاً ص ۹۱

(۱۳۸) حنیف فوق ڈاکٹر، متوازی نقوش (نفیس اکیڈمی کراچی بار اوّل ۱۹۸۹ء) ص ۲۴

(۱۳۹) ظہیر بابر، رات کی روشنی (مکتبہ مطبوعات لاہور باراوّل ۱۹۸۲ء) ص ۹۵
(۱۴۰) ایضاً ص ۱۱۴
(۱۴۱) ایضاً ص ۱۲۴
(۱۴۲) بہار میں اردو افسانہ نگاری، مرتبین وہاب اشرفی ڈاکٹر واحمد حسین آزاد (بہار اردو اکیڈمی پٹنہ ۱۹۸۹ء) ص ۳۵
(۱۴۳) شہزاد منظر، علامتی افسانے کے ابلاغ کا مسئلہ (منظر پبلی کیشنز کراچی باراوّل ۱۹۹۰ء) ص ۲۰۲
(۱۴۴) بہار میں اردو افسانہ نگاری، مرتبین وہاب اشرفی ڈاکٹر واحمد حسین آزاد (بہار اردو اکیڈمی پٹنہ ۱۹۸۹ء) ص ۳۵
(۱۴۵) ایضاً ص ۳۸
(۱۴۶) غیاث احمد گدی، خیرات، اوراق سالنامہ فروری ۱۹۶۸ء ص ۲۳۲
(۱۴۷) ایضاً ص ۲۴۱
(۱۴۸) شہزاد منظر، علامتی افسانے کے ابلاغ کا مسئلہ (منظر پبلی کیشنز کراچی ۱۹۹۰ء) ص ۲۱۴
(۱۴۹) بہار میں اردو افسانہ نگاری، مرتبین وہاب اشرفی ڈاکٹر واحمد حسین آزاد (بہار اردو اکیڈمی پٹنہ ۱۹۸۹ء) ص ۶۷
(۱۵۰) عائشہ سلطانہ ڈاکٹر، مختصر اردو افسانے کا سماجیاتی مطالعہ (ساقی بک ڈپو دہلی ۱۹۹۵ء) ص ۱۸۳
(۱۵۱) ایضاً ص ۱۸۳
(۱۵۲) محمد حسن ڈاکٹر، جدید اردو ادب (غضنفر اکیڈمی کراچی ت ن) ص ۴۷
(۱۵۳) قاضی عبدالستار، پیتل کا گھنٹہ، روشنائی کراچی خصوصی شمارہ اکتوبر تا دسمبر ۲۰۰۰ء ص ۱۱۲
(۱۵۴) طارق چھتاری، جدید اردو افسانہ (اردو ہندی) (ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ باراوّل ۱۹۹۲ء) ص ۱۲۳
(۱۵۵) حنیف فوق ڈاکٹر، ترقی تجدد اور شعور ارتقاء، آئینہ کراچی، جلد ا، شمارہ ا، جنوری ۱۹۹۹ء، ص ۱۹
(۱۵۶) فردوس انور قاضی ڈاکٹر، اردو افسانہ نگاری کے رجحانات، (مکتبہ عالیہ لاہور، طبع اوّل ۱۹۹۰ء) ص ۵۲۵
(۱۵۷) اشتیاق طالب، مسعود مفتی ایک مثبت ذہنی عمل، سیپ شمارہ ۱۲، خاص نمبر کراچی ص ۴۹۳
(۱۵۸) مسعود مفتی، سپاہی، سیپ، کراچی شمارہ ۱۲ خاص نمبر کراچی، ص ۵۰۸
(۱۵۹) ایضاً ص ۵۰۵
(۱۶۰) ایضاً ص ۵۰۸
(۱۶۱) سلیم آغا قزلباش، جدید اردو افسانے کے رجحانات، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی باراوّل ۲۰۰۰ء، ص ۴۳۸
(۱۶۲) انجم نعیم، ادب کی تعمیری جہت، (مکتبہ تعمیر انسانیت لاہور ت ن) ص ۷۱
(۱۶۳) مسعود مفتی، تنکے (رپورتاژ) معاصر لاہور (مکتبہ معاصر لاہور ۱۹۷۹ء) ص ۶۹۹
(۱۶۴) فتح محمد ملک، سن اکہتر کا شہر آشوب، معاصر لاہور (مکتبہ معاصر لاہور ۱۹۷۹ء) ص ۶۸۷
(۱۶۵) فردوس انور قاضی ڈاکٹر، اردو افسانہ نگاری کے رجحانات، (مکتبہ عالیہ لاہور، طبع اوّل ۱۹۹۰ء) ص ۵۷۱
(۱۶۶) نیا اردو افسانہ انتخاب، تجزیے اور مباحث، مرتبہ گوپی چند نارنگ (اردو اکادمی دہلی ۱۹۸۸ء) ص ۶۸
(۱۶۷) ایضاً ص ۷۴
(۱۶۸) محمد منشا یاد، بند مٹھی میں جگنو، کچھ باتیں (گورا پبلیشر لاہور ۱۹۹۵ء) ص ۱۰
(۱۶۹) امّ عمارہ، آگہی کے ویرانے، (مقبول اکیڈمی لاہور۔ طبع اوّل ۱۹۸۹ء) ص ۱۲۵
(۱۷۰) ایضاً ص ۱۳۵
(۱۷۱) ایضاً ص ۱۳۵
(۱۷۲) نعیم آروی، بستی کا آخری آدمی (پاکستانی ادب پبلی کیشنز، کراچی باراوّل ۱۹۹۱ء) ص ۱۶
(۱۷۳) شوکت صدیقی، بستی کا آخری آدمی کا فلیپ (پاکستانی ادب پبلی کیشنز کراچی ۱۹۹۱ء) ص ۱۶
(۱۷۴) فہیم اعظمی ڈاکٹر، نعیم آروی کی غیر صحافتی حقیقت نگاری، بستی کا آخری آدمی کا دیباچہ (پاکستانی ادب پبلی کیشنز، کراچی ۱۹۹۱ء) ص ۲۳

(۱۷۵) نعیم آروی، ٹھہرا ہوا سورج، گورکی سے گارسیا تک (پاکستانی ادب پبلی کیشنز، کراچی ۱۹۸۷ء) ص ۱۱
(۱۷۶) ایضاً ص ۱۴
(۱۷۷) زاہدہ حنا، نعیم ایک آورش وادی ادیب، ماہنامہ آئندہ، کراچی خصوصی شمارہ ۷، اگست، ستمبر اکتوبر ۱۹۹۷ء، ص ۱۳۹
(۱۷۸) نعیم آروی، ٹھہرا ہوا سورج، گورکی سے گارسیا تک (پاکستانی ادب پبلی کیشنز، کراچی ۱۹۸۷ء) ص ۱۷
(۱۷۹) زاہدہ حنا، نعیم ایک آورش وادی ادیب، ماہنامہ آئندہ کراچی، خصوصی شمارہ ۷، اگست، ستمبر اکتوبر ۱۹۹۷ء، ص ۱۴۰
(۱۸۰) نعیم آروی، ہجرتوں کی مسافتیں (ویلکم بک ڈپو کراچی ت ن) ص ۲۴
(۱۸۱) زاہدہ حنا، کچھ نعیم کے بارے میں، ماہنامہ آئندہ کراچی، شمارہ ۱۹۔۲۰، دسمبر ۲۰۰۰ء، ص ۳۱
(۱۸۲) محمود واجد، نعیم آروی تنہائی کی تلاش میں نکلا ہوا شخص، زرد موسموں کے عذاب کا دیباچہ (آروی پبلیشنگ کراچی ۱۹۹۷ء) ص ۱۵
(۱۸۳) نعیم آروی، زرد موسموں کا عذاب کھڑکی سے باہر (آروی پبلیشنگ کراچی ۱۹۹۷ء) ص ۵۴
(۱۸۴) ایضاً ص ۵۶
(۱۸۵) نعیم آروی، زرد موسموں کا عذاب، بے زبانی (آروی پبلیشنگ کراچی ۱۹۹۷ء) ص ۸۷
(۱۸۶) ایضاً ص ۸۹
(۱۸۷) زاہدہ حنا، قیدی سانس لیتا ہے (روشن خیال کراچی ت ن) ص ۱۴
(۱۸۸) زاہدہ حنا، قیدی سانس لیتا ہے (روشن خیال کراچی ت ن) ص ۲۷
(۱۸۹) فردوس انور قاضی ڈاکٹر، اردو افسانہ نگاری کے رجحانات، (مکتبہ عالیہ لاہور، طبع اوّل ۱۹۹۰ء) ص ۵۸۴
(۱۹۰) زاہدہ حنا، قیدی سانس لیتا ہے (روشن خیال کراچی ت ن) ص ۱۴۲
(۱۹۱) جیلانی کامران، زاہدہ حنا کا راہ میں اجل ہے کا فلیپ، تخلیق کار پبلیشرز، نئی دہلی ۱۹۹۵ء
(۱۹۲) زاہدہ حنا، قیدی سانس لیتا ہے (روشن خیال کراچی ت ن) ص ۷۶
(۱۹۳) زاہدہ حنا، قیدی سانس لیتا ہے (روشن خیال کراچی ت ن) ص ۸۲
(۱۹۴) زاہدہ حنا، راہ میں اجل ہے، (تخلیق کار پبلیشرز نئی دہلی، بار اوّل ۱۹۹۵ء) ص ۲۶۴
(۱۹۵) شمیم منظر، زاہدہ حنا، نہ جنوں رہا نہ پری رہی کے حوالے سے، ماہنامہ آئندہ شمارہ ۱۱، اگست تا اکتوبر ۱۹۹۸ء، ص ۱۴۲
(۱۹۶) زاہدہ حنا، قیدی سانس لیتا ہے (روشن خیال کراچی ت ن) ص ۱۸۰
(۱۹۷) حنیف فوق ڈاکٹر، متوازی نقوش (نفیس اکیڈمی کراچی باراول ۱۹۸۹ء) ص ۳۸
(۱۹۸) حنیف فوق ڈاکٹر، غلام محمد ذات اور افسانہ نگاری، ترشنا مرتب احمد زین الدین (نئی دائرہ، پاکستان کراچی، جنوری ۲۰۰۰ء) ص ۲۴
(۱۹۹) ایضاً ص ۲۵
(۲۰۰) نوشاد نوری، شیوا طراز کا فن، میری گواہی، ترشنا مرتب احمد زین الدین (نئی دائرہ، پاکستان کراچی، جنوری ۲۰۰۰ء) ص ۳۴
(۲۰۱) غلام محمد ترشنا مرتب احمد زین الدین (نئی دائرہ، پاکستان کراچی، جنوری ۲۰۰۰ء) ص ۶۶
(۲۰۲) ایضاً ص ۱۲۳
(۲۰۳) حنیف فوق ڈاکٹر، غلام محمد ذات اور افسانہ نگاری ترشنا مرتب احمد زین الدین (نئی دائرہ، پاکستان کراچی، جنوری ۲۰۰۰ء) ص ۳۰
(۲۰۴) شمشاد احمد، جذبوں کا رقص (پاکستان نیوز انٹرنیشنل پبلی کیشنز کراچی باراوّل ۱۹۹۴ء) ص ۱۰
(۲۰۵) ایضاً ص ۶۰
(۲۰۶) شمشاد احمد، باڑھ (سویرا پبلی کیشنز کراچی طبع اوّل ۲۰۰۱ء) ص ۱۹۱
(۲۰۷) شوکت صدیقی، کھویا ہوا آدمی کا فلیپ (سلطان جمیل نسیم) (بختیار اکیڈمی کراچی ۱۹۸۵ء) ص
(۲۰۸) سلطان جمیل نسیم، کھویا ہوا آدامی (بختیار اکیڈمی کراچی ۱۹۸۵ء) ص ۱۲
(۲۰۹) مشفق خواجہ، کھویا ہوا آدمی کا سرحرف، (بختیار اکیڈمی کراچی ۱۹۸۵ء) ص ۱۴
(۲۱۰) سلطان جمیل نسیم، کھویا ہوا آدامی (بختیار اکیڈمی ۱۹۸۵ء) ص ۱۳۵

(۲۱۱) وہاب اشرفی ڈاکٹر، بہار میں اردو افسانہ نگاری، مرتبین وہاب اشرفی ڈاکٹر واحد حسین آزاد (بہار اردو اکیڈمی پٹنہ ۱۹۸۹ء) ص ۴۷
(۲۱۲) محمود واجد، زاویہ مستقیم نیا افسانہ، ماہنامہ آئند کراچی، شمارہ ۱۰، جنوری ۱۹۹۶ء) ص ۱۴
(۲۱۳) محمود واجد، بیسویں صدی فکشن کی صدی، ماہنامہ آئند کراچی، شمارہ ۱۹۔۲۰، دسمبر ۲۰۰۰ء) ص ۱۶۷۔۱۶۸
(۲۱۴) محمود واجد، موسم کا مسیحا (دبستان جدید کراچی، بار اوّل ۱۹۸۸ء) ص ۱۷
(۲۱۵) ایضاً ص ۲۹
(۲۱۶) ایضاً ص ۴۹
(۲۱۷) فردوس حیدر، دو یا دو کا حاصل ضرب محمود واجد، ماہنامہ صریر کراچی، شمارہ ۲، جلد ۲، جولائی ۱۹۹۰ء) ص ۷۴
(۲۱۸) حنیف فوق ڈاکٹر، پاکستان میں اردو ادب، جائزہ سود و زیاں، ماہنامہ اظہار کراچی، جلد ۱۴، شمارہ ۸، فروری ۱۹۶۳ء۔ ص ۴۴
(۲۱۹) علی حیدر ملک، بے زمین بے آسمان (منظر پبلی کیشنز کراچی فروری ۱۹۸۶ء) ص ۹
(۲۲۰) ایضاً ص ۱۷
(۲۲۱) سلیم آغا قزلباش ڈاکٹر، جدید اردو افسانے کے رجحانات، انجمن ترقی اردو پاکستان ۲۰۰۰ء ص ۵۲۶
(۲۲۲) علی حیدر ملک، بے زمین بے آسمان (منظر پبلی کیشنز کراچی فروری ۱۹۸۶ء) ص ۱۱۳
(۲۲۳) علی حیدر ملک، عمر خیام اور دوسری غیر ملکی کہانیاں (بساط ادب پاکستانی کراچی، نومبر ۱۹۹۹ء) ص ۱۱
(۲۲۴) اے خیام، کپل دستو کا شہزادہ، میں اور میں (منظر پبلی کیشنز کراچی ۱۹۹۳ء) ص ۱۷
(۲۲۵) اے خیام، کپل دستو کا شہزادہ (منظر پبلی کیشنز کراچی ۱۹۹۳ء) ص ۳۳۔۳۴
(۲۲۶) اے خیام، کپل دستو کا شہزادہ، چیستاں ۴ (منظر پبلی کیشنز کراچی ۱۹۹۳ء) ص ۱۱۰
(۲۲۷) وزیر آغا ڈاکٹر، کپل دستو کا شہزادہ کا پیش لفظ (منظر پبلی کیشنز کراچی ۱۹۹۳ء) ص ۷
(۲۲۸) ادیب سہیل، موسم موسم تبصرہ، قومی زبان، جولائی ۱۹۹۰ء، ص ۸۴
(۲۲۹) کنول مشتاق، سن فلاور حاضر کا صحیفہ، سن فلاور کا پیش لفظ (فیروز سنز لمیٹڈ لاہور، طبع اوّل ۱۹۹۴ء) ص ۴۰
(۲۳۰) شاہد حنائی، سن فلاور اردو افسانے کا ساحر ابدال بیلا، سن فلاور کا تجزیہ (فیروز سنز لمیٹڈ لاہور، طبع اوّل ۱۹۹۴ء) ص ۲۲۳
(۲۳۱) ممتاز مفتی، ابدال بیلا سن فلاور سورنگی، سن فلار کا دیباچہ (فیروز سنز لمیٹڈ لاہور، طبع اوّل ۱۹۹۴ء) ص ۱۴
(۲۳۲) حنیف فوق ڈاکٹر، دریچے میں بجی حیرانی کا دیباچہ، ایں چہ حکایت باشد (فکشن گروپ کراچی ۱۹۹۷ء) ص ۱۲
(۲۳۳) شوکت صدیقی، ایک صورت گر خوابوں کا، قبورا کا دیباچہ (فضلی سنز کراچی ۱۹۹۸ء) ص ۶
(۲۳۴) ایضاً ص ۷
(۲۳۵) شمشاد احمد، شمشاد احمد کا مختصر تاثر، قبورا (فضلی سنز کراچی، طبع اوّل ۱۹۹۸ء) ص ۱۸
(۲۳۶) کلیم رحمانی، حصار، ماہنامہ صریر کراچی، جلد ۳، شمارہ ۸، جنوری ۱۹۹۲ء ص ۲۷
(۲۳۷) ایضاً ص ۲۷
(۲۳۸) شفیق احمد شفیق، جدید افسانہ نگاری کی آبرو، ماہنامہ صریر کراچی، شمارہ ۲، جلد ۳، جولائی ۱۹۹۱ء ص ۷۸
(۲۳۹) احمد ہمیش، فہیم اعظمی کی ماجرائیت، پھر کیا ہوا (تشکیل پبلیشرز کراچی ۱۹۸۲ء) ص ۱۸۶
(۲۴۰) فہیم اعظم ڈاکٹر، پھر کیا ہوا (تشکیل پبلیشرز کراچی ۱۹۸۲ء) ص ۲۳
(۲۴۱) احمد ہمیش، فہیم اعظمی کی ماجرائیت، پھر کیا ہوا (تشکیل پبلیشرز کراچی ۱۹۸۲ء) ص ۱۸۹
(۲۴۲) حنیف فوق ڈاکٹر، شہناز پروین کے افسانوں میں صورتحال اور نقش خیال، سناٹا بولتا ہے کا دیباچہ بدرالدین ملک کراچی ۲۰۰۰ء ص ۹
(۲۴۳) شہناز پروین، سناٹا بولتا ہے، بدرالدین ملک کراچی ۲۰۰۰ء ص ۱۰۱
(۲۴۴) حنیف فوق ڈاکٹر، شہناز پروین کے افسانوں میں صورتحال اور نقش خیال، سناٹا بولتا ہے کا دیباچہ بدرالدین ملک کراچی ۲۰۰۰ء ص ۱۲
(۲۴۵) جمیل جالبی ڈاکٹر، تقریظ 'پھول اور دہ' گلنار آفریں، (فرید پبلیشرز کراچی ۲۰۰۱ء) ص ہ
(۲۴۶) مشفق خواجہ، تقریظ 'پھول اور دہ' گلنار آفریں، (فرید پبلیشرز کراچی ۲۰۰۱ء) ص و
(۲۴۷) شوکت صدیقی، تقریظ 'پھول اور دہ' گلنار آفریں، (فرید پبلیشرز کراچی ۲۰۰۱ء) ص ز

(۲۴۸) جمیل اختر خان، پلک پلک سمٹی رات، پھول اور وہ گلنار آفریں، (فرید پبلیشرز کراچی ۲۰۰۱ء) ص ۱

(۲۴۹) صبا اکرام، جدید افسانہ چند صورتیں (زین پبلی کیشنز، کراچی) دسمبر ۲۰۰۱ء بار اوّل ص ۴۶

(۲۵۰) تاج بلوچ کا مراسلہ راقمہ کے نام ، ۱۶ نومبر ۲۰۰۲ء

(۲۵۱) حنیف فوق ڈاکٹر، مثبت قدریں، دبستان مشرق ڈھاکا، اشاعت اوّل ۱۹۶۸ء ، ص ۹۳

(۲۵۲) منشا یاد کا مراسلہ راقمہ کے نام، جنوری ۲۰۰۲ء

(۲۵۳) ایضاً

(۲۵۴) ایضاً

کتابیات

اے بی اشرف ڈاکٹر	مسائل ادب	سنگ میل پبلی کیشنز لاہور	۱۹۹۵ء
ابدال بیلا	سن فلاور	فیروز سنز لمیٹڈ۔ لاہور	۱۹۹۴ء
ابو خالد صدیقی	ترقی پسند ادب	عصری مطبوعات کراچی	۱۹۸۶ء
ابوالخیر کشفی ڈاکٹر	جدید ادب کے دو تنقیدی جائزے	اردو اکیڈمی سندھ۔ کراچی	۱۹۶۳ء
ابواللیث صدیقی ڈاکٹر	آج کا اردو ادب	قمر کتاب گھر کراچی	۱۹۸۲ء
	امراؤ جان ادا تنقید اور تبصرہ	اردو اکیڈمی سندھ، کراچی	۱۹۶۱ء
احمد زین الدین	دریچے میں بجھی حیرانی	فکشن گروپ کراچی	۱۹۹۷ء
احمد ندیم قاسمی	سناٹا	اساطیر، لاہور	۱۹۹۶ء
	بگولے	اساطیر، لاہور	۱۹۹۵ء
	آنچل	اساطیر، لاہور	۱۹۹۵ء
	کپاس کا پھول	اساطیر، لاہور	۱۹۹۵ء
	کوہ پیما	اساطیر، لاہور	۱۹۹۵ء
اختر حسین رائے پوری ڈاکٹر	روشن مینار	اردو مرکز لاہور	۱۹۵۸ء
	ادب اور انقلاب	نفیس اکیڈمی کراچی	۱۹۸۹ء
	گرد راہ	مکتبہ افکار، کراچی	۱۹۸۴ء
اے خیام	کپل دستو کا شہزادہ	منظر پبلی کیشنز کراچی	۱۹۹۳ء
احرار نقوی	۱۹۶۳ء کے منتخب افسانے	سیری لائبریری، لاہور	۱۹۶۴ء
اسلم آزاد ڈاکٹر	اردو ناول آزادی کے بعد	سیمانت پرکاشن نئی دہلی	۱۹۹۰ء
اشتیاق حسین قریشی ڈاکٹر	جدوجہد پاکستان، مترجم بلال احمد زبیری	شعبہ تصنیف و تالیف و ترجمہ کراچی یونیورسٹی	۱۹۶۷ء
	برعظیم پاک و ہند کی ملت اسلامیہ	شعبہ تصنیف و تالیف و ترجمہ کراچی یونیورسٹی	۱۹۶۷ء
اشفاق احمد	اجلے پھول	مکتبہ میری لائبریری، لاہور	ت ن
اطہر پرویز ڈاکٹر	بیدی کے بہترین افسانے	مکتبہ شعر و ادب لاہور	ت ن
افتخار حسین پروفیسر	پریم چند کا مطالعہ	مجید بک ڈپو لکھنو	ت ن
افضل توصیف	یہ غلام جمہوریت ہے	آصف جاوید لاہور	۱۹۹۵ء
ام عمارہ	آگہی کے ویرانے	مقبول اکیڈمی لاہور	۱۹۸۹ء
انتظار حسین	گلی کوچے	سنگ میل پبلی کیشنز لاہور	۱۹۸۷ء
انجم اعظمی	ادب اور حقیقت	اشاعت گھر کراچی	۱۹۷۹ء
انجم نعیم	ادب کی تعمیری جہت	مکتبہ تعمیر انسانیت لاہور	ت ن
انسائیکلو پیڈیا بریٹانیکا	جلد ۱، پندرھواں ایڈیشن	نیویارک، امریکہ	۱۹۶۷ء
انسائیکلو پیڈیا بریٹانیکا	جلد ۸، پندرھواں ایڈیشن	نیویارک، امریکہ	۱۹۶۷ء
انسائیکلو پیڈیا بریٹانیکا	جلد ۹، پندرھواں ایڈیشن	نیویارک، امریکہ	۱۹۶۷ء
انسائیکلو پیڈیا امریکانا	جلد ۱۲، انٹرنیشنل ایڈیشن	کونکٹیکٹ امریکہ	۱۹۸۱۔۱۹۸۲ء
انسائیکلو پیڈیا بریٹانیکا	جلد ۲۰، پندرھواں ایڈیشن	نیویارک، امریکہ	۱۹۶۷ء
اوردن کے گھوش	ہاؤ انڈیا ون فریڈم	اجنتا پبلی کیشنز دہلی	۱۹۸۹ء

انوار احمد ڈاکٹر	اردو افسانہ تحقیق و تنقید	بیکن بکس ملتان	۱۹۸۸ء
انوار حسین ہاشمی	جوگندر پال کے شاہکار افسانے	بک چینل لاہور	۱۹۹۴ء
انور سدید ڈاکٹر	اردو ادب کی تحریکیں	انجمن ترقی اردو کراچی	۱۹۸۳ء
پرکاش مونس ڈاکٹر	اردو پر ہندی کے اثر	نیشنل آرٹ پرنٹرز، الٰہ آباد	۱۹۷۸ء
پنڈت جواہر لال نہرو	دی ڈسکوری آف انڈیا	دی سگنٹ پریس کلکتہ	۱۹۴۶ء
تاراچند	تاریخ تحریک آزادیٔ ہند جلد سوم مترجم عدیل عباسی	ترقی اردو بیورو نئی دہلی	۱۹۸۵ء
جگ دیش چندر ودھاون	منٹونامہ	مکتبہ شعر و ادب لاہور	س ن
جمیلہ ہاشمی	دشت سوس	رائٹرز بک کلب لاہور	۱۹۸۳ء
	داغ فراق	انڈیا بک ہاؤس علی گڑھ	۱۹۶۶ء
چودھری برکت علی	بہترین ادب ۱۹۵۰ء	مکتبہ اردو لاہور	
حامد حسین قادری	داستان تاریخ اردو	اردو اکیڈمی سندھ کراچی	۱۹۸۸ء
حنیف فوق ڈاکٹر	مثبت قدریں	دبستان مشرق ڈھاکا	۱۹۶۸ء
	متوازی نقوش	نفیس اکیڈمی کراچی	۱۹۸۹ء
حسرت کاسگنجوی	پرکھ	سندھ ایجوکیشنل اکیڈمی کراچی	۱۹۸۱ء
خاطر غزنوی	جدید اردو ادب	سنگ میل پبلی کیشنز لاہور	۱۹۸۵ء
خلیل الرحمٰن اعظمی	اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک	ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ	۱۹۷۹ء
خورشید الاسلام	۴۸ء کا بہترین ادب، تبصرہ امراؤ جان ادا	ادارہ ادب لطیف لاہور	۱۹۴۹ء
خواجہ احمد فاروقی	گنج و خوبی	شعبہ اردو دہلی یونیورسٹی دہلی	۱۹۶۶ء
دی کونسائز آکسفورڈ	ڈکشنری آف لٹریری ٹرمس	آکسفورڈ یونیورسٹی پریس، نیویارک	۱۹۹۰ء
راج موہن گاندھی	مسلم افکار ترجمہ محمد فاروق قریشی	فکشن ہاؤس، لاہور	۱۹۹۴ء
راجندر سنگھ بیدی	دانہ و دام	نیا ادارہ لاہور	س ن
	اپنے دکھ مجھے دے دو	نیا ادارہ لاہور	۱۹۶۷ء
	ہمارے ہاتھ قلم ہوئے	چودھری اکیڈمی لاہور	س ن
	کوکھ جلی	نیا ادارہ لاہور	۱۹۶۶ء
	گرہن	نیا ادارہ لاہور	س ن
رام لال	اردو افسانے کی نئی تخلیقی فضا	سیمانت پرکاشن دہلی	۱۹۸۵ء
رجنی پام دت	انڈیا ٹوڈے	پیپلز پبلشنگ ہاؤس بمبئی	س ن
رشید امجد	پاکستانی ادب ۱۹۹۰ء	اکادمی ادبیات پاکستان، اسلام آباد	۱۹۹۱ء
رشید النساء	اصلاح النساء	روشن خیال کراچی	۲۰۰۰ء
زاہدہ حنا	قیدی سانس لیتا ہے	روشن خیال کراچی	س ن
	راہ میں اجل ہے	تخلیق کار نئی دہلی	۱۹۹۵ء
زیب النساء ڈاکٹر	سجاد ظہیر حیات و خدمات	انڈیکا دہلی	۱۹۹۰ء
سجاد ظہیر	روشنائی	مکتبہ اردو لاہور	۱۹۵۶ء
سردار جعفری و ممتاز حسین	۵۱ء کا بہترین ادب	مکتبہ شاہراہ دہلی	۱۹۵۲ء
سعادت حسن منٹو	لذت سنگ	نیا ادارہ لاہور	س ن
	نمرود کی خدائی	نیا ادارہ لاہور	س ن
	انارکلی	مکتبہ اردو ادب لاہور	س ن
	یزید	مکتبہ شعر و ادب لاہور	۱۹۷۵ء

مصنف	کتاب	ناشر	سنہ
سلطان جمیل نسیم	کھویا ہوا آدمی	بختیار اکیڈمی کراچی	۱۹۸۵ء
سلیم اختر ڈاکٹر	افسانہ حقیقت سے علامت تک	مکتبہ عالیہ لاہور	۱۹۷۶ء
	افسانہ اور افسانہ نگار	سنگ میل پبلی کیشنز لاہور	۱۹۹۱ء
سلیم آغا قزلباش ڈاکٹر	جدید اردو افسانے کے رجحانات	انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی	۲۰۰۰ء
سمیع اللہ ڈاکٹر	فورٹ ولیم کالج ایک مطالعہ	ایجوکیشنل پبلیشنگ ہاؤس دہلی	۱۹۸۹ء
سہیل بخاری ڈاکٹر	اردو داستان	مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد	۱۹۸۷ء
	اردو ناول	مکتبہ میری لائبریری لاہور	۱۹۶۹ء
	اردو ناول کی تاریخ و تنقید	مکتبہ میری لائبریری لاہور	۱۹۶۶ء
	ناول نگاری	مکتبہ میری لائبریری لاہور	۱۹۶۶ء
سید احتشام حسین	تنقیدی جائزے	احباب پبلیشر لکھنو	۱۹۵۶ء
	اردو ادب کی تنقیدی تاریخ	ترقی اردو بیورو نئی دہلی	۱۹۸۸ء
	روایت اور بغاوت	ادارہ فروغ اردو لاہور	۱۹۷۳ء
	ذوق ادب و شعور	کتاب پبلشرز لکھنو	۱۹۶۵ء
	اردو نثر فورٹ ولیم اور اس کے بعد	ترقی اردو بیورو نئی دہلی	۱۹۸۸ء
	نثر کے نئے روپ	ترقی اردو بیورو نئی دہلی	۱۹۸۸ء
	ادب اور سماج	کتب پبلشرز لمیٹڈ بمبئی	۱۹۴۸ء
سید حسن ریاض	پاکستان ناگزیر تھا	شعبہ تصنیف و تالیف و ترجمہ کراچی یونیورسٹی کراچی	۱۹۹۲ء
سید رشید احمد	سائنسی سوشلزم	ادارہ فکر جدید لاہور	ت ن
سید طفیل احمد بنگلوری	مسلمانوں کا روشن مستقبل	حماد الکتبی لاہور	۱۹۴۵ء
سید عبداللہ ڈاکٹر	وجہی سے عبدالحق تک	مکتبہ خیابان ادب لاہور	۱۹۷۷ء
سید لطیف حسین ادیب ڈاکٹر	رتن ناتھ سرشار کی ناول نگاری	کل پاکستان انجمن ترقی اردو کراچی	۱۹۶۱ء
سید نصیر حسین خیال	مغل اور اردو	عثمان اینڈ سنز کلکتہ	ت ن
سید وقار عظیم	ہماری داستانیں	اردو اکیڈمی سندھ کراچی	۱۹۶۴ء
	داستان سے افسانے تک	اردو اکیڈمی سندھ کراچی	۱۹۶۶ء
	فن اور فنکار	اردو مرکز لاہور	۱۹۶۶ء
	نیا افسانہ	ساتھی بک ڈپو دہلی	ت ن
	فردوس بریں	مجلس ترقی اردو لاہور	۱۹۶۷ء
شکیب نیازی	کرشن چندر کے افسانوی ادب میں حقیقت نگاری	موڈرن پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی	۱۹۹۱ء
شمشاد احمد	جذبوں کا رقص	پاکستان نیوز انٹرنیشنل پبلی کیشنز کراچی	۱۹۹۴ء
	باڑھ	سویرا پبلی کیشنز کراچی	۲۰۰۱ء
شمع افروز زیدی ڈاکٹر	اردو ناول میں طنز و مزاح	پروگریسو بکس لاہور	۱۹۸۸ء
شوکت صدیقی	خدا کی بستی	رکتاب پبلی کیشنز کراچی	۱۹۹۵ء
	جانگلوس جلد اوّل	رکتاب پبلی کیشنز کراچی	۱۹۹۸ء
	جانگلوس جلد دوم	رکتاب پبلی کیشنز کراچی	۱۹۹۸ء
	جانگلوس جلد سوم	رکتاب پبلی کیشنز کراچی	۱۹۹۴ء
	کمین گاہ	رکتاب پبلی کیشنز کراچی	۱۹۹۷ء
	چار دیواری	رکتاب پبلی کیشنز کراچی	۱۹۹۰ء
	اندھیرا اور اندھیرا	رکتاب پبلی کیشنز کراچی	۱۹۹۷ء

شوکت صدیقی	راتوں کا شہر	رکتاب پبلی کیشنز کراچی	۱۹۸۹ء
	تیسرا آدمی	رکتاب پبلی کیشنز کراچی	۱۹۹۷ء
	کیمیاگر	رکتاب پبلی کیشنز کراچی	۱۹۹۷ء
	طبقاتی جدوجہد اور بنیاد پرستی	رکتاب پبلی کیشنز کراچی	۱۹۸۸ء
شہزاد منظر	پاکستان میں اردو افسانے کے پچاس سال	پاکستان اسٹڈی سینٹر جامعہ کراچی	۱۹۹۷ء
	تخلیقی ادب	عصری مطبوعات کراچی	۱۹۸۰ء
	اردو ادب کے دس سال	عصری مطبوعات کراچی	۱۹۸۰ء
	علامتی افسانے کے ابلاغ کا مسئلہ	منظر پبلی کیشنز کراچی	۱۹۹۰ء
شہناز انجم	ادبی نثر کا ارتقا	شعبہ اردو جامعہ اسلامیہ دہلی	۱۹۸۵ء
شہناز پروین	سناٹا بولتا ہے	بدرالدین ملک کراچی	۲۰۰۰ء
شیخ محمد اکرام	موج کوثر	ادارہ ثقافت اسلامیہ لاہور	۱۹۷۵ء
شیخ محمد غیاث الدین	فرقہ واریت اور اردو ہندی افسانے	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی	۱۹۹۹ء
صبا اکرام	جدید افسانہ چند صورتیں	زین پبلی کیشنز کراچی	۲۰۰۱ء
صغیر ابراہیم ڈاکٹر	اردو افسانے ترقی پسند تحریک سے قبل	ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ	۱۹۹۱ء
صفدر محمود ڈاکٹر	درد آگہی	سنگ میل پبلی کیشنز لاہور	۱۹۸۷ء
صہبا لکھنوی	منٹو ایک کتاب	مکتبہ افکار کراچی	۱۹۹۳ء
طاہر مسعود	یہ صورت گر کچھ خوابوں کے	مکتبہ تخلیق ادب کراچی	۱۹۸۵ء
طارق چھتاری	جدید افسانہ، اردو ہندی	ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ	۱۹۹۲ء
ظہیر بابر	رات کی روشنی	مکتبہ مطبوعات لاہور	۱۹۸۳ء
ظہیر فتح پوری ڈاکٹر	رسوا کی ناول نگاری	حروف، راولپنڈی	۱۹۷۰ء
عائشہ سلطانہ ڈاکٹر	اردو افسانے کا سماجیاتی مطالعہ	ساقی بک ڈپو دہلی	۱۹۹۵ء
عبادت بریلوی ڈاکٹر	پاکستان کے تہذیبی مسائل	ادارہ ادب و تنقید لاہور	۱۹۵۶ء
	افسانہ اور افسانے کی تنقید	ادارہ ادب و تنقید لاہور	۱۹۸۶ء
عبداللہ یوسف علی	انگریزی عہد میں ہندوستان کی تمدن کی تاریخ	دوست ایسوسی ایشن لاہور	۱۹۹۶ء
عبدالستار رددولوی	رانی کیتکی کی کہانی	مہاتما گاندھی میموریل ریسرچ سینٹر بمبئی	۱۹۷۳ء
عتیق احمد	اردو ادب میں احتجاج	مکتبہ عالیہ لاہور	۱۹۸۷ء
	استفادہ	مکتبہ ارژنگ، پشاور	۱۹۸۱ء
عزیز احمد	ترقی پسند ادب	عصری مطبوعات کراچی	۱۹۸۶ء
عزیز فاطمہ ڈاکٹر	اردو افسانے کا سماجی و ثقافتی پس منظر	عزیز فاطمہ نئی دہلی	۱۹۸۳ء
علی عباس حسینی	اردو ناول کی تاریخ و تنقید	ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ	۱۹۹۰ء
علی سردار جعفری	ترقی پسند ادب	مکتبہ پاکستان لاہور	س ن
علی حیدر ملک	افسانہ اور علامتی افسانہ	شعبہ تصنیف و تالیف وفاقی گورنمنٹ اردو کالج کراچی	۱۹۹۳ء
	بے زمین بے آسمان	منظر پبلی کیشنز کراچی	۱۹۸۶ء
	عمر خیام اور دوسری غیر ملکی کہانیاں	بساط ادب پاکستان کراچی	۱۹۹۹ء
غلام محمد	ترشنا	نثری دائرہ پاکستان کراچی	۲۰۰۰ء
فردوس انور قاضی ڈاکٹر	اردو افسانے کے رجحانات	مکتبہ عالیہ لاہور	۱۹۹۰ء
فضل رب ڈاکٹر	سوشیولوجی آف لٹریچر	کامن ویلتھ پبلشرز نئی دہلی	۱۹۹۲ء
نعیم اعظمی	پھر کیا ہوا	تشکیل پبلشرز کراچی	۱۹۸۲ء

قرۃ العین حیدر	ناچ گرل	اسٹرالنگ پبلشرز نئی دہلی	۱۹۹۲ء
قمر رئیس ڈاکٹر	پریم چند کا تنقیدی مطالعہ	سرسید بک ڈپو علی گڑھ	۱۹۵۹ء
	نیا افسانہ، مسائل اور میلانات	اردو اکادمی دہلی	۱۹۹۲ء
	تلاش و توازن	علی گڑھ بک ہاؤس علی گڑھ	
	منشی پریم چند شخصیت اور کارنامے	مکتبہ عالیہ رام پور	۱۹۶۲ء
	ترقی پسند ادب	مکتبہ عالیہ لاہور	۱۹۹۴ء
	اردو افسانے کی نصف صدی تنقیدی تناظر	ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ	۱۹۷۸ء
کرشن چندر	جب کھیت جاگے	بمبئی بک ہاؤس بمبئی	۱۹۵۲ء
	ہم وحشی ہیں	بمبئی بک ہاؤس بمبئی	۱۹۴۹ء
کے کے کھلر	اردو ناول کا نگار خانہ	سیمانت پرکاشن نئی دہلی	۱۹۸۳ء
کلیم الدین احمد	فن داستان گوئی	مکتبہ ادب لاہور	۱۹۶۶ء
کولیرس انسائیکلوپیڈیا	جلد ۹	میکملن ایڈوکیشن کمپنی نیویارک	۱۹۸۵ء
گلنار آفرین	پھول اور وہ	فرید پبلشرز کراچی	۲۰۰۱ء
گوپی چند نارنگ	نیا اردو افسانہ انتخاب تجزیے اور مباحث	اردو اکادمی دہلی	۱۹۸۸ء
گیان چند	اردو کی نثری داستانیں	اتر پردیش اردو اکیڈمی لاہور	۱۹۸۹ء
للت شکل ڈاکٹر	صاحب نظر پریم چند مترجم محمد عمر دراز قریشی	معیار پبلی کیشنز نئی دہلی	۱۹۹۳ء
مانک ٹالا	پریم چند کچھ نئے مباحث	موڈرن پبلشنگ ہاؤس نئی دہلی	۱۹۸۸ء
محمد احسن فاروقی ڈاکٹر	ناول کیا ہے	الکتاب کراچی	۱۹۶۵ء
	اردو ناول کی تنقیدی تاریخ	سندھ ساگر اکیڈمی لاہور	۱۹۶۸ء
محمد منشا یاد	بند مٹھی میں جگنو	گورا پبلشرز لاہور	۱۹۹۵ء
مجتبیٰ حسین	ادب و آگہی	مکتبہ افکار کراچی	ت ن
مجنوں گورکھپوری	نکات مجنوں	مکتبہ عزم و عمل کراچی	۱۹۶۶ء
	ادب اور زندگی	کتاب خانہ دانش محل لکھنؤ	۱۹۴۴ء
محمد حسن ڈاکٹر	اردو ادب میں رومانوی تحریک	کاروان ادب ملتان	۱۹۸۶ء
	جدید اردو ادب	غضنفر اکیڈمی کراچی	ت ن
محمد طارق چودھری	پریم چند کے بہترین افسانے	چودھری اکیڈمی لاہور	ت ن
محمد صادق	ترقی پسند تحریک اور اردو افسانہ	اردو مجلس دہلی	۱۹۸۱ء
	ٹوئینتھ سنچری اردو لٹریچر	روائل بک کمپنی کراچی	۱۹۸۳ء
محمود واجد	موسم کا مسیحا	دبستان جدید کراچی	۱۹۸۸ء
مسعود رضا خاکی ڈاکٹر	اردو افسانے کا ارتقا	مکتبہ خیال لاہور	۱۹۸۷ء
مشرف احمد ڈاکٹر	پریم چند کا تنقیدی مطالعہ	نفیس اکیڈمی کراچی	۱۹۸۶ء
	راجندر سنگھ بیدی کا تنقیدی مطالعہ	نفیس اکیڈمی کراچی	۱۹۸۸ء
مولانا ابوالکلام آزاد	انڈیا ونس فریڈم ترجمہ محمد مجیب	مکتبہ رشیدیہ کراچی	۱۹۹۱ء
مولوی عبدالحق	سب رس	انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی	۱۹۶۴ء
مولانا حالی	حیات جاوید	آئینہ ادب چوک مینارہ لاہور	ت ن
ممتاز احمد خان ڈاکٹر	آزادی کے بعد اردو ناول	انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی	۱۹۹۲ء
ممتاز حسین	باغ و بہار	اردو ٹرسٹ کراچی	۱۹۵۸ء

ممتاز شیریں	معیار	نیا ادارہ لاہور	۱۹۶۳ء
	ظلمت نیم روز	نفیس اکیڈمی کراچی	۱۹۹۰ء
ممتاز منگلوری ڈاکٹر	شرر کے تاریخی ناول	مکتبہ خیابان ادب لاہور	۱۹۷۸ء
ممتاز مفتی	مفتیانے	فیروز سنز لاہور	۱۹۸۹ء
منشی سجاد حسین انجم کسمنڈوی	مترجم نشتر مرتب عشرت رحمانی	مجلس ترقی اردو لاہور	۱۹۶۱ء
میمونہ بیگم انصاری ڈاکٹر	مرزا محمد ہادی مرزا و رسوا	مجلس ترقی ادب لاہور	۱۹۶۳ء
میم کمال او کے	تحریک خلافت ۱۹۱۹ـ۱۹۲۴ء مترجم نثار احمد اسرار	قائداعظم اکیڈمی کراچی	۱۹۹۱ء
نسیم سترکھی	قبورا	فضلی سنز کراچی	۱۹۹۸ء
نعیم آروی	بستی کا آخری آدمی	پاکستانی ادب پبلی کیشنز کراچی	۱۹۹۱ء
	ٹھہرا ہوا سورج	پاکستانی ادب پبلی کیشنز کراچی	۱۹۸۷ء
	ہجرتوں کی مسافتیں	ویلکم بک ڈپو کراچی	ت ن
	زرد موسموں کا عذاب	آروی پبلی کیشنز کراچی	۱۹۹۷ء
نگہت ریحان خان ڈاکٹر	اردو مختصر افسانہ فنی و تکنیکی مطالعہ	بک وائز لاہور	۱۹۸۸ء
نیر مسعود رضوی ڈاکٹر	رجب علی بیگ سرور	دانش محل لکھنو	۱۹۵۷ء
نیسعھ رنجن رائے وغیرہ	دی چیلنج	پیلس پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی	۱۹۸۴ء
وی۔ پی۔ سوری	اردو فکشن میں طوائف	ادارہ فکر جدید نئی دہلی	۱۹۹۹ء
وہاب اشرفی ڈاکٹر واحمہ حسین ڈاکٹر	بہار میں اردو افسانہ نگاری	اردو اکیڈمی پٹنہ	۱۹۸۹ء
یوسف سرمست ڈاکٹر	بیسویں صدی میں اردو ناول	ترقی اردو بیورو نئی دہلی	۱۹۹۵ء

رسائل و جرائد

رسالہ	مدیر	شمارہ
آج کراچی	اجمل کمال	شمارہ ۲۰، اکتوبر۔دسمبر ۱۹۹۵ء
ادب لطیف لاہور	مرزا ادیب	مئی جون، جلد ۵، شمارہ ۵۔۶
ادبیات اسلام آباد (سہ ماہی)		جلد ۸، شمارہ ۳۱۔۳۲ ۱۹۹۵ء
اظہار کراچی	ایس ایم فردوس	جنوری، فروری ۱۹۸۶ء
اظہار کراچی	سید صفدر علی شاہ	جلد ۱۴، شمارہ ۸، فروری ۱۹۹۳ء
افکار کراچی (افسانہ نمبر)	صہبا لکھنوی	اپریل، مئی ۱۹۹۵ء
افکار کراچی (افسانہ نمبر)	صہبا لکھنوی	اپریل، مئی ۱۹۶۴ء
افکار کراچی (جوبلی نمبر)	صہبا لکھنوی	جون جولائی ۱۹۷۰ء
افکار کراچی (جوبلی نمبر)	صہبا لکھنوی	جون جولائی ۱۹۷۵ء
افکار کراچی	صہبا لکھنوی	اکتوبر ۱۹۹۸ء
الفاظ کراچی	نسیم درانی	مئی جون ۱۹۸۵ء
امنگ کراچی		دسمبر ۱۹۷۹ء
انٹرپرائز کراچی (پندرہ روزہ)		۱۹۶۲ء
آنچل کراچی		سالنامہ جون ۱۹۸۳ء
انشا حیدرآباد (سہ ماہی)	شاہ انجم	شمارہ ۲، جنوری تا مارچ ۱۹۹۵ء
اوراق سالنامہ لاہور	وزیر آغا	نومبر دسمبر ۱۹۸۶ء
اوراق لاہور (خاص نمبر)	وزیر آغا	دور ثانی ت ن
آئندہ کراچی	محمود واجد	۱۰ر جنوری ۱۹۹۶ء
آئندہ کراچی	محمود واجد	جلد ۱، شمارہ ۵۔۶۔۷، جون۔جولائی ۱۹۹۶ء
آئندہ کراچی (خصوصی شمارہ)	محمود واجد	۷ ستمبر، اکتوبر ۱۹۹۷ء
آئندہ کراچی	محمود واجد	جلد ۳، شمارہ ۱۲، نومبر۔دسمبر ۱۹۹۸ء
آئندہ کراچی	محمود واجد	شمارہ جنوری۔مارچ ۲۰۰۰ء
آئندہ کراچی	محمود واجد	شمارہ ۲۱۔ جنوری ۲۰۰۲ء
آئندہ کراچی (بیسویں صدی نمبر)	محمود واجد	شمارہ ۱۹۔۲۰، دسمبر ۲۰۰۰ء
چہارسو (سہ ماہی) راولپنڈی	سید ضمیر جعفری	مارچ، اپریل ۲۰۰۱ء
حریت کراچی (جمعہ ایڈیشن)		۱۰ر مئی ۱۹۹۷
خیال کراچی (سہ ماہی)	حبیب احسن	شمارہ جلد ۱، جنوری مارچ ۲۰۰۰ء
خیام لاہور (ہفت روزہ)	شبلی بی کام	۶ر جولائی ۱۹۴۰ء
خیام لاہور (ہفت روزہ)	شبلی بی کام	۱۲ر جولائی ۱۹۴۰ء
خیام لاہور (ہفت روزہ)	شبلی بی کام	۱۸ر اگست ۱۹۴۰ء
خیام لاہور (ہفت روزہ)	شبلی بی کام	یکم ستمبر ۱۹۴۰ء
خیام لاہور (ہفت روزہ)	شبلی بی کام	۲۴ دسمبر ۱۹۴۰ء
دائرے کراچی	ڈاکٹر مشرف احمد	جنوری ۱۹۸۸ء

دائرے کراچی (سالنامہ)	ڈاکٹر مشرف احمد	فروری، مارچ ۱۹۸۹ء
دستک کراچی		جلد ۲۔۳، شمارہ ۲۳، فروری مارچ ۱۹۹۸ء
دی ریویو کراچی		۷/ اگست ۱۹۹۷ء
دی لیڈر کراچی		اکتوبر ۱۹۶۰ء
دی ہیرالڈ کراچی		شمارہ نومبر ۱۹۸۱ء
دی ہیرالڈ کراچی		اپریل ۱۹۸۷ء
ذہن جدید دہلی (سہ ماہی)	زبیر رضوی	ستمبر تا فروری ۲۰۰۱ء
روزنامہ جنگ کراچی	میر خلیل الرحمٰن	۲۰/ اپریل ۱۹۸۱ء
روزنامہ جنگ (ادبی صفحہ)	میر خلیل الرحمٰن	۳۰/ اپریل ۱۹۸۴ء
روزنامہ جنگ کراچی (جمعہ ایڈیشن)	میر شکیل الرحمٰن	۲۱/ دسمبر ۱۹۹۰ء
روزنامہ جنگ کراچی	میر خلیل الرحمٰن	۱۴/ جولائی ۱۹۹۵ء
روزنامہ جنگ (جمعہ ایڈیشن)	میر شکیل الرحمٰن	یکم دسمبر ۱۹۹۵ء
روزنامہ جنگ (اتوار ایڈیشن)	میر خلیل الرحمٰن	۳۰ مارچ ۱۹۹۷ء
روشنائی کراچی (خصوصی شمارہ)	احمد زین الدین، نگہت بریلوی	اکتوبر تا دسمبر ۲۰۰۰ء
سب رنگ ڈائجسٹ کراچی	شکیل عادل زادہ	مارچ ۱۹۷۳ء
سب رنگ ڈائجسٹ کراچی	شکیل عادل زادہ	ستمبر، اکتوبر ۱۹۹۴ء
سویرا لاہور	نذیر چودھری، احمد راہی	شمارہ ۱۲، ت ن
سیپ کراچی (ناولٹ نمبر)	نسیم درانی	شمارہ ۱۰، ت ن
سیپ کراچی (سہ ماہی)	نسیم درانی	شمارہ ۵، اگست ۱۹۸۷ء
سیپ کراچی (خصوصی شمارہ)	نسیم درانی	شمارہ ۱۲ ت ن
سیپ کراچی (سہ ماہی)	نسیم درانی	شمارہ ۲۶ ت ن
سیپ کراچی (سہ ماہی)	نسیم درانی	شمارہ ۳۲ ت ن
سیپ کراچی (سہہ ماہی)	نسیم درانی	جولائی ۱۹۹۶ء
شاعر بمبئی (کرشن چندر نمبر)		جلد ۳۸، شمارہ ۳۔۴، ت ن
شعلہ کراچی		جلد ۴، شمارہ ۲، جنوری ۱۹۵۴ء
صریر کراچی	ڈاکٹر فہیم اعظمی	شمارہ ۲، ج ۲، جولائی ۱۹۹۰ء
صریر کراچی	ڈاکٹر فہیم اعظمی	جلد ۳، شمارہ ۲، جولائی ۱۹۹۱ء
صریر کراچی	ڈاکٹر فہیم اعظمی	جلد ۳، شمارہ ۸، جنوری ۱۹۹۲ء
صریر کراچی	ڈاکٹر فہیم اعظمی	جون جولائی ۱۹۹۵ء
طلوع افکار کراچی (گولڈن جوبلی نمبر)	حسین انجم	مارچ ۱۹۸۸ء
عالمگیر لاہور	حافظ محمد عالم	جنوری ۱۹۴۱ء
عالمگیر لاہور	حافظ محمد عالم	مارچ ۱۹۴۱ء
عالمگیر لاہور	حافظ محمد عالم	اکتوبر ۱۹۴۱ء
عالمگیر لاہور	حافظ محمد عالم	اپریل ۱۹۴۳ء
عالمگیر لاہور (خاص نمبر)	حافظ محمد عالم	۱۹۴۵ء
نیا دور کراچی	قمر سلطانہ، جمیلہ ہاشمی	شمارہ ۹۔۱۰ ت ن
علی گڑھ میگزین، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کا ادبی مجلہ	رشید احمد صدیقی	۱۹۵۷ء
فنون لاہور	احمد ندیم قاسمی	جلد ۱۱، شمارہ ۱۰، مئی جون ۱۹۷۰ء

قومی زبان کراچی	ادیب سہیل	جولائی ۱۹۹۰ء
قومی زبان کراچی	ادیب سہیل	۱/اپریل ۱۹۹۸ء
کتاب لاہور		جلد ۲۴، شمارہ ۹، جولائی ۱۹۹۰ء
لوح ادب انٹرنیشنل حیدر آباد		شمارہ ۴، اپریل تا جون ۱۹۹۹ء
مورننگ نیوز کراچی		۳ نومبر ۱۹۶۰ء
میگ ویکلی کراچی		اپریل ۲۵-۱۹ ۱۹۹۶ء
معاصر لاہور	حبیب اللہ خان	۱۹۷۹ء
نقوش لاہور (شخصیات نمبر)	محمد طفیل	۱۹۵۵ء
نقوش لاہور	محمد طفیل	جون ۱۹۵۶ء
نقوش (آپ بیتی نمبر)	محمد طفیل	جون ۱۹۶۴ء
نقوش لاہور (افسانہ نمبر)	محمد طفیل	جلد دوم، ت ن
نقوش لاہور (منٹو نمبر)	محمد طفیل	شمارہ ۴۹-۵۰، ت ن
نگار کراچی (اصناف ادب نمبر)	ڈاکٹر فرمان فتح پوری	۱۹۶۶ء
نگار کراچی (سرسید نمبر، جلد دوم)	ڈاکٹر فرمان فتح پوری	۱۹۷۱ء
نیا دور بنگلور (دو ماہی)	صمد شاہین، ممتاز شیریں	شمارہ ۱۲
نیا دور کراچی	قمر سلطانہ، جمیلہ ہاشمی	شمارہ ۷-۸، ت ن
نیا دور کراچی	قمر سلطانہ، جمیلہ ہاشمی	شمارہ ۹-۱۰، ت ن
نیا دور (آزادی نمبر)	قمر سلطانہ، جمیلہ ہاشمی	شمارہ ۱۹، ۱۹۵۶ء
نئی قدریں، حیدر آباد (خاص شمارہ)		شمارہ ۵ ۱۹۷۰ء
ہم قلم کراچی		شمارہ ۳، جلد ۱، نومبر ۱۹۶۰ء